This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

UC-NRLF
$B 124 704

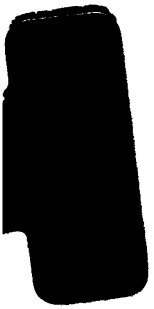
JUNGE KUNST

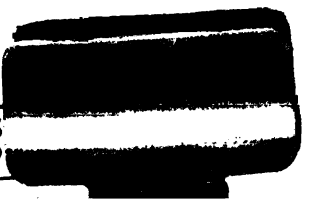
ROEDER
MOLL
UNOLD
GAUGUIN
GOTSCH

VOLKSAUSGABE

BERKELEY
LIBRARY
UNIVERSITY OF
CALIFORNIA

EUGEN NEUHAUS
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
AT BERKELEY





SPEYER & PETERS
er den Linden 39

Lucy Garbe-Roeder

JUNGE KUNST

BAND 18

EMY ROEDER

VON

ALFRED KUHN

MIT EINER SELBSTBIOGRAPHIE DER KÜNSTLERIN, EINEM TITELBILD UND 50 ABBILDUNGEN

LEIPZIG, 1921

VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN

JUNGE KUNST.

Bisher erschienen die folgenden Bände:

Bd. 1. Georg Biermann: Max Pechstein.
Bd. 2. C. E. Uphoff: Paula Becker-Modersohn.
Bd. 3. C. E. Uphoff: Bernhard Hoetger.
Bd. 4. Lothar Brieger: Ludwig Meidner.
Bd. 5. Theodor Däubler: César Klein.
Bd. 6. Joachim Kirchner: Franz Heckendorf.
Bd. 7. Wilhelm Hausenstein: Rudolf Großmann.
Bd. 8. Karl Schwarz: Hugo Krayn.
Bd. 9. Ernst Cohn-Wiener: Willy Jaeckel.
Bd. 10. Kurt Pfister: Edwin Scharff.
Bd. 11. Daniel Henry: Maurice de Vlaminck.
Bd. 12. Will Frieg: Wilhelm Morgner.
Bd. 13. H. v. Wedderkop: Paul Klee.
Bd. 14. Leopold Zahn: Joseph Eberz.
Bd. 15. Daniel Henry: André Derain.
Bd. 16. Wilhelm Valentiner: Schmidt-Rottluff.
Bd. 17. Georg Biermann: Heinrich Campendonk.
Bd. 18. Alfred Kuhn: Emy Roeder.
Bd. 19. Heinz Braune: Oskar Moll.
Bd. 20. Oskar Maria Graf: Maria Uhden.
Bd. 21. Willi Wolfradt: George Grosz.
Bd. 22. H. v. Wedderkop: Marie Laurencin.
Bd. 23. Wilhelm Hausenstein: Max Unold.
Bd. 24. Joachim Kirchner: Erich Waske.

Alle Rechte sind vorbehalten / Einband nach einem Entwurf von Bernhard Hoetger / Druck von Julius Klinkhardt in Leipzig

NB588
R6 K8

„Wenn man von einem trefflichen Kunstwerk sprechen will, so ist es fast nötig von der ganzen Kunst zu reden; denn es enthält sie ganz, und jeder kann soviel in seinen Kräften steht, auch das Allgemeine aus einem solchen besonderen Fall entwickeln.“
Goethe, Laokoon. 1798.

Es ist kein Zufall, daß die Plastik immer vor der Malerei kam und ihr zu allen Zeiten überlegen war. Nicht weil die Überführung des dreidimensionalen Tatbestandes in den zweidimensionalen optischen Eindruck schwerer ist, sondern weil plastisches Bilden die Urform künstlerischen Schaffens überhaupt darstellt, weil hier wie nirgendwo der Künstler das mystische Spasma des göttlichen Zeugens erlebt. Im Beginn des Schöpfungsmythus steht die Gestalt des aus einem Erdenkloß formenden Jahwe und im Beginn der Hesiodschen Theogonie der in gigantischer Zeugungsleidenschaft, in einem wahrhaft göttlichen Erosgefühl bildende Prometheus. Im Anfang war die Plastik.

Anders bei den Germanen. Aus dem Leib des erschlagenen Urriesen Ymir machen Odin, Wile und We die Welt. Sein Fleisch wird das Land, seine Knochen die Gebirge, sein Blut das Meer, seine Hirnschale die Himmelskugel. Nicht aus Erde werden die Menschen geknetet, sondern aus zwei Bäumen entstehen sie. Aus der Esche wird Ask, der Mann, aus der Erle Embla, das Weib. Man kann sich keine unplastischere, untastbarere Phantasie vorstellen. Alles ist hier maßlos, wogend, zerfließend, wie zerrissene Wolkengebilde, die im Gebirge des Nordens sich zu furchterregenden Gestalten auftürmen, oder wie die dunklen Wälderschatten, in deren Tiefen die Unholde hausen.

Dieser grundsätzliche Unterschied zwischen orientalisch-antikem und nordischem Empfinden ist immer geblieben. Nie hat der nordische Mensch aus sich heraus das Wesen der Plastik zu erfassen vermocht, nie war sie ihm eine reine Angelegenheit des Tastsinns; als eine kubische, eine der Hand sich entgegenwölbende Schöpfung hat er diese Welt nie erlebt. Nicht grundlos war es im Norden, wo der Schnitzaltar entstand, auf dem Plastiken, nebeneinander in einer Ebene angeordnet, ihrer plastischen Einzelexistenz und Einzelfunktion entkleidet wurden, um einem Gemälde gleich malerische Dienste zu tun. Nicht grundlos war es der Norden, der die spätgotische Gewandfigur erschuf, auf deren zum unsinnlichen Schema eingeschrumpftem Leib das Gewand sich bläht, die Zipfel aufgewirbelt werden vom Wind und mitten im Schwung festgefroren scheinen. Es ist durchaus falsch, von der Plastik gotischer Faltenberge zu sprechen. Hier handelt es sich um das Lineament, dessen Wohllaut erlebt werden soll. Abtastbar ist eine gotische Gewandfigur nicht. Nur gesehen will sie werden. Mit dem Auge soll man dem Fluß ihrer Linien nachgleiten, den Rhythmus ihrer Schwingungen nachfühlen, hinein in die tiefen Schatten der Faltentäler und über die hellen Grate der Faltenberge.

Nicht anders im Barock. Nie war eine Epoche dem Wesen der Plastik ferner und ihren immanenten Gesetzen, die da sind Kubik, Statik, Dauer. Das Barock ist Illusionismus, ist Negation der Schwere, ist höchste Bewegung, Momentaneität. Eine Epoche, die alle Grenzen zwischen den Künsten aufhebt, die malerische Gebilde in plastische übergehen läßt, Wolken aus Stein oder vergoldetem Holz unter die Füße der Heiligen schiebt, und die immateriellen Strahlen des Lichtes in tastbare Formen zwingt; konnte wahre Plastik nicht hervorbringen.

Auch der Impressionismus konnte es nicht. Hier ist alles bewußt auf Sehwerte eingestellt. Der Name Rodin benennt die Epoche. Wie in der Gotik ist ihm der Lichteinfall alles. Das Licht arbeitet fast selbständig, gleichberechtigt neben dem Bildner. Das Augenblickshafte wird gezeigt, das ständig Wechselnde, Flackernde, Überraschende. Der Stein entzieht sich bewußt der Berührung. Man ist nie versucht, ihn abzutasten. Seine Epidermis spricht nicht zur Haut, sie stößt sie zurück und zwingt in die Entfernung. Da erst entsteht das Bildwerk. Geisterhaft tauchen diese nebulosen, unkörperlichen Wesen aus dem Stein empor und scheinen zu zerfließen wie sie entstanden. Da spürt man nicht die harte Wölbung des Schädels oder die Massigkeit eines Rumpfes, keine runden Beinsäulen tragen den schweren Leib. Und selbst die Bronzewerke wehren die tastende Hand ab. Nur in der Distanz bauen sie sich auf, und in den dunkeln Höhlen ihrer zerrissenen Flächen schafft das Licht ein unstetes erschütterndes Leben.

Es ist nicht uninteressant, daß auch Adolf von Hildebrand, der klassizistische Reformator, nicht loskam von der gotischen Tradition des Schnitzaltares. Seine Einansicht, die er fordert, ist die Einansicht des Schnitzaltars, ist die Überführung des Kubischen in den Flächeneindruck des Bildes.

Aber der südfranzösische Maler Cézanne, in der alten griechischen Kolonie, erlebte wieder die Rundheit. „Man betrachte die Natur nach Zylinder, Konus und Sphäre", diese Worte stehen im Eingang der modernen Plastik. Jetzt werden die Dinge wieder fest und tastbar. Ein Apfel ist für Cézanne eine harte runde Frucht, ein Becher hat Tiefe, ein Mensch einen Körper, ein Haus vier Kanten, die räumlich empfunden werden wollen. War die Plastik malerisch gewesen, so wird der Maler Cézanne plastisch. Der Impressionismus war die Epoche

der Malerei. Die neue Zeit, mag man sie nennen wie man will, ist die Zeit der Plastik. An die Stelle der Auflösung der Form ist die Steigerung der Form getreten, an die Stelle des Momentanen, Zufälligen, an eine einzige Situation Gebundenen, das Dauernde, Überzeitliche, das aufs Typische Reduzierte, an die Stelle der malerischen, auf einen ganz bestimmten Lichteinfall berechneten Zerklüftung der Oberfläche trat ihre Vereinfachung, die Lösung von der doch nur malerischen Prinzipien entstammenden Einansichtsforderung und eine energische Durchführung des dreidimensionalen Prinzips, so daß im wesentlichen allein noch dem Tastsinn entspringende, nicht aber mehr ausschließlich auf Beleuchtung beruhende optische Empfindungen geweckt werden sollen. An die nordische Kunst der Vergangenheit konnte nicht angeknüpft werden. Dies ist gezeigt worden, und die klassische Antike war ausgeschöpft in zwei plastischen Regenerationszeiten. So kam man nach Ägypten und dem Osten. Es sind dies natürlich nicht die einzigen Gründe. Brünstig bietet der Westen den erschöpfenden Leib den ewig erneuernden Kräfteströmen des Ostens. Die Plastik aber fand bei ihm die große monumentale Form, die Bejahung der Masse und der Schwere, Vermeidung jedes Augenblickseindrucks, Richtung auf das Ruhende, Überzeitliche und Ablehnung jeder Vermengung malerischer und plastischer Prinzipien.

So ist es keine Willkür, wenn die neuere Plastik sich gen Morgen wendet. Man vergleicht den Archaisierungs- und Exotisierungsprozeß von heute gerne mit jenem der Spätantike, und oft, gleich Spengler, mit vernichtender Konsequenz; aber mag die Bewegung in ihren tiefsten metaphysischen Wurzeln jener auch verwandt sein, für die Plastik als solche traf sich das Wollen der Zeit mit ihrer urinnersten, dem eigenen Gesetz erwachsenen Forderung.

Hoetger! So wie er Kubik erlebte, hatte man sie in Deutschland, wo Maillol nie recht bekannt geworden, noch nicht gesehen. Aus den bewußt kraterlosen Gesichtern seiner Asiatinnen ist jeder Schatten gelöscht. Ihr Individualleben ist getilgt. Urhaft menschlich. Ewige Mütter und Schwestern des Lebenden. Es gibt Werke von Hoetger, deren erdenferne Ruhe der Geist der Veden umweht. Auf dieser Basis vollzog sich die Erneuerung der Plastik. Geht jene der Renaissance und des Klassizismus auf die Antike des 4. Jahrhunderts zurück, so erfrischt sich die heutige an den Schöpfungen des 6. Jahrhunderts, an Ägygten und am Osten. War aber einmal der Formenzwang der Vorbilder überwunden, so blieb die Erkenntnis des rein taktischen Charakters aller Plastik als unverlierbarer Gewinn zurück und ihr Sinn als Symbol des Überzeitlichen.

* * *

Das sind die Bezirke, in denen das Schaffen der ehemaligen Hoetger-Schülerin, Emy Roeder, sich bewegt. Von Anfang an ist die Plastik als Kunst des Tastbaren begriffen. Nie kommen dagegen Verstöße vor. Nirgends klafft die Masse, nirgends wird dem Licht Gelegenheit zu eigenmächtigem Spiel gegeben. Man findet keine gebrechlichen Formen, keine dünnen Gelenke oder leichte Gewänder. Das Haar wird als unplastisch empfunden und entweder durch eine Kappe bedeckt oder kappenhaft zusammengenommen, manchmal ornamental angedeutet. Die Grenzen des Handwerks werden deutlich gezeigt. Illusionistische Täuschung gibt es nicht. Ein Augapfel ist rund, tastbar. Die Konsequenz wird nicht umgangen. Den Blick durch ein schwarzes Loch zu suggerieren, wird abgelehnt. Plastik ist Ruhe. Ihr Wesen widersteht dem Momentanen, dem Wechselnden, dem Überraschenden. Von Anfang an hat Emy Roeder dies gefühlt.

Die Körper ihrer Figuren stehen, sie sind auf ihren Beinen fest gegründet. Noch spürt man die ägyptischen Ahnen dieser Kunst.

Dann folgt die Blickbereinigung. Das lebende Modell wird von neuem studiert. Jeder Form wird nachgegangen, jede auf ihre Plastizität geprüft. Das Repertoire erweitert sich, die Beherrschung der Natur wird erlangt und dadurch die Befreiung von der Natur. Die Auseinandersetzung mit Hoetger beginnt. Sie setzt beim Porträt ein. Bewußt wird jede exotische Form vermieden. Der Aufbau des Schädels, sein Gefüge, seine Flächen und deren Verhältnis zueinander werden studiert, als wäre es das erstemal. Wie eine Stirn eigenwillig sich verwölbt, ein Hinterkopf jäh abstürzt, Kinnbacken in ihrer malmenden Härte das Gesicht tragen, der Nase knochigknolliger Vorbau aus der Masse herausstrebt, dem wird nachgegangen. Aber alles wird in plastische Sprache übertragen. Unter den Händen weitet die Form sich aus, wächst und wird ruhig. Diese Beruhigung ist den Porträtköpfen Emy Roeders eigen. Die Menschen sind auf ihr Grundwesen reduziert. So hebt sich das Individuelle zum Allgemeinen, zum Typischen, aus dem Zufälligen wird das Notwendige, aus dem Momentanen das Dauernde.

Nicht anders die Entwicklung der Vollfigur. Nach teils exotisierenden, teils naturalistischen Schwankungen der Frühzeit wird noch einmal voraussetzungslos an den Akt herangetreten. Ähnlich wie beim Porträtkopf wird die Überwindung der Natur der Preis ihres Studiums. Vier Frauenfiguren entstehen. Vier Stationen der weiblichen Passion. Sie rücken Emy Roeder in die erste Reihe der zeitgenössischen Plastiker.

Man könnte sowohl die Halbfigur des Mädchens als auch die Vollfigur Pubertät nennen. In beiden spricht sich das-

selbe aus. Die Arme fest an den Körper gepreßt, als zöge es sich vor dem Unbekannten in sich zusammen, blickt das Mädchen ins Weite. Die Formen sind überaus herb, fast dürftig. Nirgends weiche Rundlichkeiten, nirgends jene jugendliche Fülle, die sich mit dem traditionellen Begriff des erblühten Mädchens verbindet. Denn erblüht ist das Mädchen noch nicht. Es erwacht erst. Noch hat der Körper alle Eckigkeiten der Übergangszeit und der Geist die völlige Unberührtheit. Eben fällt das Kindsein ab, Stück für Stück, und Dunkles erfüllt mit qualvoller Ahnung. Wie hier der Vorwurf erst in der Halbfigur angegriffen wurde, um dann noch einmal in der Vollfigur gelöst zu werden, so ist das Thema der Kindtragung ebenfalls zuerst in einer Halbfigur aufgenommen worden. Beide Frauen blicken in sich hinein und horchen nach innen. Man denkt bei der „Frau aus dem Moor" unwillkürlich an die Madonna der alten Kunst, die in sich hineinsinkend die Botschaft empfängt. Weit öffnen sich die schauenden Augen vor dem Mysterium, das sich in ihr vollzieht. Die Vollfigur führt weiter. Aus der Empfangenden ist die Hochschwangere geworden. Der gewölbte Leib trägt einen Heiland. Die Züge des Gesichtes sind noch schärfer und gedrängter, alle Formen sind eingeschrumpft, damit das Neue wachse. Ganz dünn sind die Arme und legen sich schützend vor den Dom des Leibes. Aus der beglückten Erschütterung ist die tiefe Schwere innerer Ahnung geworden. Aber der Kopf ist leicht geneigt: ecce ancilla domini. In dieser Gestalt, die letzte des bisherigen Roederschen Schaffens, ist ein Höhepunkt erreicht.

Auch plastisch vollzieht sich in der Frauenreihe eine Entwicklung. Die Form reduziert sich immer mehr. Der zerstreuende Akt wird verlassen, und die menschliche Gestalt durch ein bewußt unstofflich behandeltes Gewand zusam-

mengefaßt. Nicht einmal die Einziehung des Halses wird mehr konzediert oder die Ausbauchungen des Haares. Neben das Erlebnis der abtastbaren Form ist nunmehr jenes der großen geschlossenen Masse getreten und die Idee der plastischen Isolierung im Raume. Ewig einsam sind die Menschen. Jeder wandelt in seinem Bezirke. Unsichtbar trägt er seinen Raum um sich. Sonderbar, im großen, kollektiven, sozialen Zuge der neueren Kunst führt die Plastik immer wieder auf die Einsamkeit des Individuums. Wahre Plastik ist unsozial. Eine Figur wie die Schwangere zwingt auch in die Ferne wie eine Figur Rodins, aber nicht aus visuellen Gründen. Sie ist sublimierte Plastik. Sie ist Auflösung des Stofflichen in der Idee, sie ist Objektivation des Unendlichen im Endlichen. Niemand wird mehr jene charakteristische Tastsensation in Daumen und Zeigefinger vor einem solchen Werke empfinden. Der absolute Raum umschließt es und trennt es vom Reiche des Greifbaren. Aus der sensualistischen Plastik hat sich die ideelle Plastik erhoben.

Neben der gezeigten Entwicklungsreihe läuft eine zweite. In ihr geht Emy Roeder dem Problem der Bewegung nach. Durch die ganze moderne Plastik klafft ein Riß zwischen Monumentalplastik im Sinne unbedingter Ruhe und Beharrung und Bewegungsplastik im Sinne höchster Rhythmisierung. Beidem liegen Elemente der heutigen Kultur zugrunde. Östlicher Quietismus und Kontemplation und westlich-gotische Unruhe und Extension. Das, was man mit dem Namen Expressionismus bezeichnet, ist dem Letzteren am nächsten. Ich nenne Archipenko und Fiori. Das Extatische, vom inneren Zwang Aufgeschleuderte, was sich in brünstiger Torsion aus sich selbst heraus zu winden strebt, in der rasenden Bewegung der Großstadt sein Gleichnis findet, in den blitzschießenden Schnellbahnen, den sich überstürzenden

Häuserkatarakten und dem Sausen der in den Schwung der Straße hinausgestoßenen Menschen. Der westliche Tatenmensch, der von Aktion zu Aktion eilt, ist der Vater dieser Kunst, er ist aber auch nur der Sohn der Gotik und des Barock. Genau dieselbe ekstatische Formensprache hier wie dort. Die Windung spätgotischer Heiligen, der Vertikaldrang der mittelalterlichen Kathedralen, deren Streben und Bögen neurasthenisch emporschießen, um rechts und links atemlos ihre Krabben abzuwerfen, die in die Höhe gezogenen, in qualvoller Unruhe sich drehenden Figuren, die auseinanderfahrenden Giebel, die aus dem Gebäudeblock eigensinnig nach vorne stoßenden Risaliten, kurz die ganze betäubende Orchestrierung des Barocks ist dem Empfinden der expressionistischen Bewegungskunst innig verwandt, ja man darf wohl sagen, diese ist die legitime Erbin jener.

Was die Antike dem von der Erschütterung der Kreuzzüge erschöpften Gotiker und dem vom Rausch der Gegenreformation ernüchterten Menschen des 18. Jahrhunderts war, was die Italienfahrten für den zerquälten Nordländer bedeuteten, das ist heute die östliche Kunst für den Europäer. Er sieht sie wie Dürer die italische Schönheit gesehen, als eine Kunst des reinen Seins, jener überirdischen Ruhe, die ihm versagt ist. Immer wieder muß der nordische Mensch sie suchen, immer wieder von ihr seine Erlösung erwarten. Aber immer wieder treibt ihn sein eigenes Blut zurück zu den gotischen Gebilden seiner Heimat. Der Riß in der modernen Plastik ist der Riß in der Seele des Nordländers überhaupt. Auch im Schaffen Emy Roeders ist er spürbar. Ein Beispiel ist die Figur des Knaben, ein Frühwerk. Die sich in Lebensqual windende Linie wird nicht wie in der Gotik in transzendentalem Drang nach oben über sich selbst hinausgetrieben, sondern fließt ruhefindend in sich selbst, in das

eigne Sein zurück. Ein ins Östliche transponierter Euphorion.

Zweimal hat Emy Roeder das Problem aufgenommen, zwei Pferde in Beziehung zueinander zu bilden. In der letzten Fassung siegt wieder östliches Sein über westlichen Bewegungsdrang. Das Augenblickshafte eines momentanen Zustandes ist gelöscht durch die Aufhebung des Vorwärtsduktus in der Rückwärtsbewegung des Kopfes. Dazu tritt eine weitgehende Abstraktion. Die Linie läuft in sich selbst zurück, beruhigt aufgenommen von der breit gelagerten Masse des jugendlichen Pferdeleibes. Symbolhaft erklingt das Thema der Mütterlichkeit, urhaft, ewig, Mensch und Tier gemeinsam. Das Individuelle ausgeweitet zum Allgemeinen, Mensch und Tier verbunden im Prinzip des Lebens.

Frau Emy Garbe-Roeder schreibt:

Berlin, 20. August 1920.

Ich widme Herbert Garbe die Zeichen meiner Arbeit, ich danke ihm meine künstlerische Befreiung, die Harmonie meines Lebens.

Würzburg ist mein Geburtsort. Die Familien meines Vaters und meiner Mutter waren seit Jahrhunderten dort als Kaufleute ansässig. Auch mein Vater war Kaufmann, doch galt seine Liebe der alten fränkischen Kunst und erweckte er in mir frühzeitig Verbundenheit und Freude an unseren heimatlichen Bauten und Bildwerken. Ich denke zurück an meine sonnige Jugend in unserem alten Hause am Markt, an den Garten und den Weinberg vor der Stadt. Ein Würzburger Steinbildhauer war mein erster Lehrer. München, wo ich hoffte weiter zu lernen, wurde mir zur Enttäuschung. Damals sah ich von Bernhard Hoetger die Frau auf dem Schwan und die Köpfe im Elberfelder Museum. Ich wurde Schülerin Hoetgers. Er war mir ein sehr guter Lehrer. Bei ihm verbrachte ich eine mich stark bereichernde Zeit in Darmstadt, zuletzt in Fischerhude. Die Herbheit dieses Landes und seiner Menschen wurde mir Ausgang zu mancher späteren Arbeit. In Berlin suchte ich meinen eigenen Weg, dort lebte die Sehnsucht neu und stark auf nach diesem Lande. Das Jahr 1919 verlebte ich ganz einsam in Fischerhude. In schwangeren Frauen, die im tiefen Winter fest in schwarze Tücher gehüllt, über die endlosen Flächen des Moores schritten, in Tieren, die voll Mütterlichkeit ihr Junges nährten, erlebte ich zuerst das Kosmische alles Seins.

Schwangere. Terrakotta. 1918

Bildnis der Tänzerin S. 1911

Mädchenbüste 1914

Kinderkopf Sandstein. 1914

Mädchenmaske

Kunststein. 1945

Knabentorso

Kunststein. 1915

Bewegung 1918

Weihnachtskrippe Terrakotta. 1916

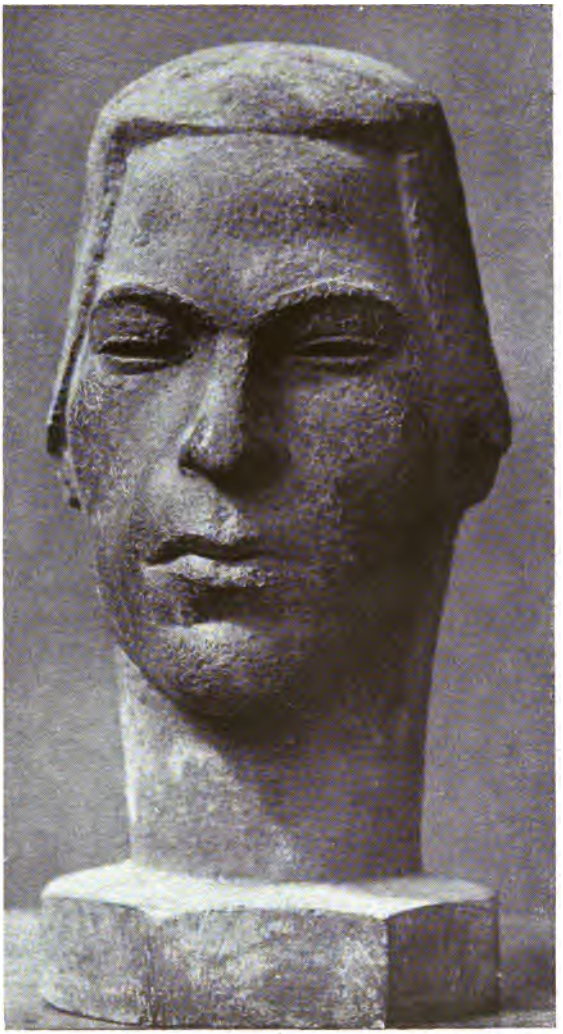
Weihnachtskrippe, die Könige Terrakotta 1916

Weihnachtskrippe, Mittelstück — Terrakotta. 1916

Statuette Terrakotta. 1916

Bildnis G. 1918

Bildnis Dr. K. 1917



Bildnismaske F-C 1917

Bildnis W. 1918

Kopf eines Negers

Terrakotta. 1917

Pelikan, Stockgriff. Elfenbein. 1949

Mädchenbüste Kunststein. 1918

Pubertät 1918

Frau aus dem Moor. Kunststein. 1918

Schwangere Terrakotta. 1919

Embryo. Kunststein. 1919

Empfangende 1918

Pferde 1949

Pferde 1919

Pferde 1949

Pferde 1919

Plafondentwurf, Pferde. 1919

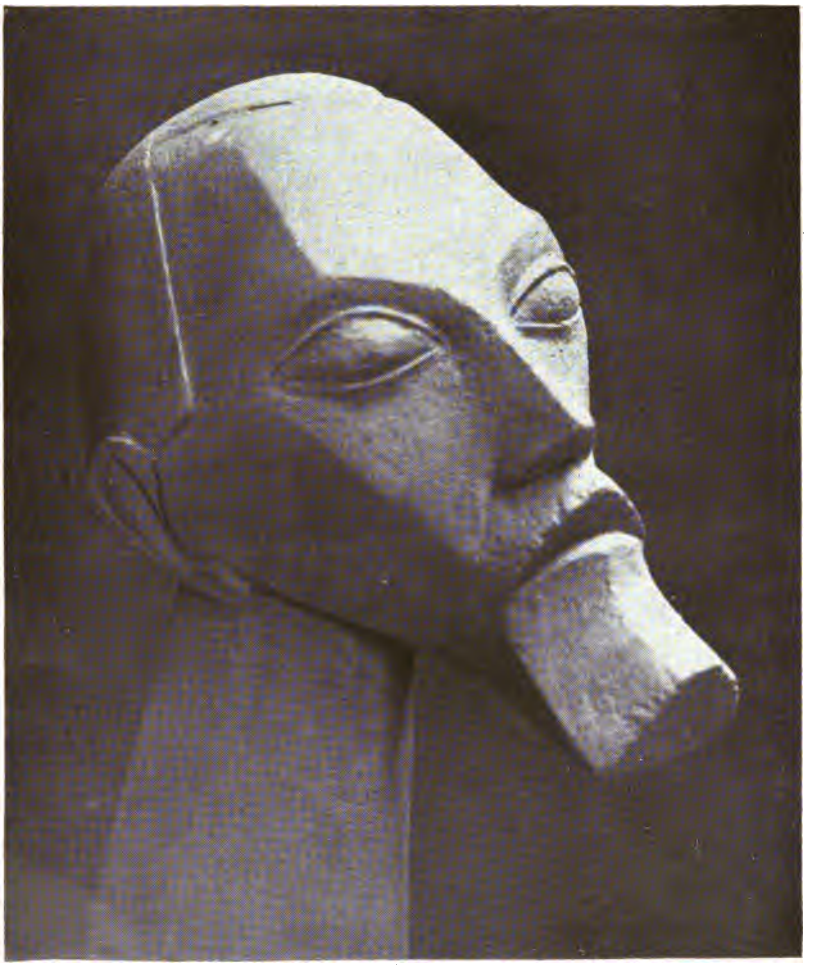
Krippenrelief Holz. 1920

Die drei traurigen Frauen 1920

Die drei traurigen Frauen, Detail 1920

Familie 1920

Schlafendes Paar 1920



Bildnis F. 1920

Am Wannsee. 1914

JUNGE KUNST

BAND 19

OSKAR MOLL

VON

HEINZ BRAUNE KRICKAU

MIT EINER SELBSTBIOGRAPHIE DES KÜNSTLERS,
EINEM FARBIGEN TITELBILD UND 52 ABBILDUNGEN

LEIPZIG, 1921
VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN

JUNGE KUNST.

Bisher erschienen die folgenden Bände:

Bd. 1. Georg Biermann: Max Pechstein.
Bd. 2. C. E. Uphoff: Paula Becker-Modersohn.
Bd. 3. C. E. Uphoff: Bernhard Hoetger.
Bd. 4. Lothar Brieger: Ludwig Meidner.
Bd. 5. Theodor Däubler: César Klein.
Bd. 6. Joachim Kirchner: Franz Heckendorf.
Bd. 7. Wilhelm Hausenstein: Rudolf Großmann.
Bd. 8. Karl Schwarz: Hugo Krayn.
Bd. 9. Ernst Cohn-Wiener: Willy Jaeckel.
Bd. 10. Kurt Pfister: Edwin Scharff.
Bd. 11. Daniel Henry: Maurice de Vlaminck.
Bd. 12. Will Frieg: Wilhelm Morgner.
Bd. 13. H. v. Wedderkop: Paul Klee.
Bd. 14. Leopold Zahn: Joseph Eberz.
Bd. 15. Daniel Henry: André Derain.
Bd. 16. Wilhelm Valentiner: Schmidt-Rottluff.
Bd. 17. Georg Biermann: Heinrich Campendonk.
Bd. 18. Alfred Kuhn: Emy Roeder.
Bd. 19. Heinz Braune: Oskar Moll.
Bd. 20. Oskar Maria Graf: Maria Uhden.
Bd. 21. Willi Wolfradt: George Grosz.
Bd. 22. H. v. Wedderkop: Marie Laurencin.
Bd. 23. Wilhelm Hausenstein: Max Unold.
Bd. 24. Joachim Kirchner: Erich Waske.

In Vorbereitung befinden sich u. a.:
Cézanne, Rousseau, Macke, Nauen, van Gogh u. a. mehr

Alle Rechte sind vorbehalten / Einband nach einem Entwurf von Bernhard Hoetger / Druck von Julius Klinkhardt in Leipzig

Die Unzulänglichkeit fester Begriffe der bildenden Kunst gegenüber kann nirgends deutlicher empfunden werden, als angesichts des Ringens unserer Tage. Gewiß hat es in früheren Zeiten nicht weniger gegärt als heute, aber es ist wie beim Glockenguß: die Blasen sind längst zerplatzt, der Rauch verflogen; der Kern, die Form ist geblieben und klingt, während wir Heutigen vor dem dampfenden Ofen stehen, der die ungeklärte, glühende Masse enthält. Die Glocke hängt noch nicht, der Zusammenklang der Elemente unserer Zeit ist noch nicht vernehmbar. Impressionismus und Expressionismus, Kubismus wie Realismus, es sind nichts als einzelne Mosaiksteinchen, aus denen sich das rätselvolle Antlitz unserer Zeit zusammensetzt, dessen Züge im ganzen erst dem Fernerstehenden ihren einheitlichen Ausdruck zu erkennen geben werden. Viele der wertvollsten Erscheinungen, die einer Registrierung spotten, dünken uns heute widerspruchsvoll gegenüber dem Ganzen. Vielleicht aber sind gerade sie dazu berufen, in dem fertigen Mosaikbild dereinst die Glanzlichter darzustellen. So läßt sich die Kunst Oskar Molls dem landläufigen Expressionismus von heute, aus dessen Grundcharakter Gewalttätigkeit, Umsturz und Traditionsfeindlichkeit nicht zu trennen sind, gewiß nicht einrangieren. Läßt sich ein stärkerer Gegensatz denken, als zwischen der eruptiven

Stoßkraft des Expressionismus und der Gleichmaß und Ruhe atmenden Stille der Mollschen Kunst? Und doch gehört auch sie ureigen dem Bild unserer Zeit an, dessen Düsterkeit sie mit dem Schimmer eines sonnigen Lächelns aufzuhellen scheint.

Oskar Moll kommt vom Impressionismus her und auch er hat frühzeitig über diesen hinausstrebend nach neuen Zielen und neuen Mitteln gesucht. Auch Moll suchte den „Ausdruck", die „Expression", aber er ging dabei den Weg des Weiterbauens und der Fortentwicklung, nicht den des Niederreißens. Wer sein Lebenswerk überblickt, begegnet an keinem Punkte einer Verleugnung der Vergangenheit, einem incende quod adorasti. Man genießt das stärkende Schauspiel eines organisch wachsenden Keims, der kraftvollen Entwicklung eines Menschen, der, sich selbst treubleibend, den geraden Weg aufwärts nimmt. Moll hat fast anderthalb Dutzend „Lehrer" gehabt, wenn man die Künstler, bei denen er für kürzere oder längere Zeit Korrektur nahm, so bezeichnen will. Im Grunde ist er Autodidakt. Eine Akademie hat er nicht besucht, bevor nicht die eigene Meisterschaft ihn als Lehrer an eine Akademie führte. Unter den deutschen Künstlern, denen er in jüngeren Jahren nahestand, nenne ich nur Lovis Corinth, Ulrich Hübner und Leistikow; keinem von ihnen dankt Moll Entscheidendes. Wohl aber zweigen von ihm sich früh schon hurtige Talente ab, die das klingende Metall Mollschen Gutes in gangbare Münze umzuwandeln wissen und in Kurs setzen, wenn der Künstler in dem Bewußtsein höherer Pflichten längst über jene Etappe hinweggeschritten ist. Man erinnert sich noch jener vortrefflichen Schneebilder, mit denen Moll in den ersten Jahren dieses Jahrhunderts, als der Impressionismus in Blüte stand, bei der Münchener Sezession debütierte und seine ersten Erfolge

erntete. Eines von ihnen ist damals für die Sezessionsgalerie erworben worden. Von ihrem Gehalt leben noch heute Künstler, die damit berühmt geworden sind, ohne ihm viel Eigenes hinzugefügt, ohne selbst gewisse Mollsche Proportionen des Formates geändert zu haben.

Molls Weg führte, wie der so manches unserer Besten, von München über Berlin nach Paris. Schon die Münchner Schneebilder waren durch ihre damals ungewöhnliche Helligkeit und Farbigkeit aufgefallen. In Berlin hellt sich seine Palette weiter auf. Er malt Landschaften und Stilleben, die zu den farbigsten des damaligen Impressionismus gehörten und in ihrer frischen Unbefangenheit und Echtheit des Empfindens noch heute vollwertig wirken. Die Fundamente, die der Künstler damals seiner Kunst schuf, sind in ihrer Solidität bezeichnend für die Gediegenheit ihres Grundcharakters. Daß Moll den Impressionismus so tief in sich aufgenommen hatte, gab ihm, wie wenigen der Heutigen, auch das Recht dazu, ihn zu überwinden und hinter sich zu lassen. Die Freiheit seiner heutigen Kunst fußt auf den festen Grundlagen seiner Anfänge. Im Frühjahr 1907 ging Moll 32jährig nach Paris, als ein Mann, der seine Ausdrucksmittel voll zu meistern verstand. Er wollte den Impressionismus an der Quelle studieren, um seine letzten Möglichkeiten kennen zu lernen und er fand — Henri Matisse.

Das Kapitel deutscher Kunstgeschichte, das in diesem Moment anhebt, ist noch nicht geschrieben worden. Reizvolle Erinnerungen aus dem Kreise des Café du Dôme, dem Moll übrigens nicht direkt angehörte, hat der Maler Ahlers-Hestermann 1918 in „Kunst und Künstler" veröffentlicht. Damals, 1907, gründeten Hans Purrmann und Moll in einem aufgehobenen Kloster des quartier Montparnasse jene Schule, in der Henri Martisse Korrektur gab und seinen Schülern die

klugen Ideen entwickelte, in denen das Wort „Expression" zum erstenmal eine führende Rolle spielte. Expression —, wie leicht kann dieses Wort bis zur Sinnlosigkeit ausgehöhlt werden, wenn Unvermögen und Gefühllosigkeit sich seiner bemächtigen! Bei Matisse aber trat ihm ein anderes Wort gleichwertig und ergänzend an die Seite, das ihm erst Inhalt und Wert lieh: Sensibilité. Der Einfluß, den dieser seltene Mann auf seine deutschen Freunde und Schüler nahm — denn diese bildeten mit ein paar Amerikanern lange Zeit hindurch den überwiegenden Grundstock der Schule — ist nicht zu schildern. Gewiß war er anderer Art als gemeinhin sonst wohl Mallehrer ihre Schüler zu beeinflussen und zu unterrichten pflegen. Matisse suchte zunächst seine Schüler von jenem akademischen Ballast zu befreien, den sie als Äußerliches, Angelerntes, mit sich herumtrugen. Er zog sie aus, wie er zu sagen pflegte, bis zur völligen Nacktheit, bis er den Kern jedes Einzelnen herausgeschält hatte, und nun begann er damit, diesen nach seiner Art zu entwickeln. In der faszinierenden Persönlichkeit dieses Mannes vereinigte sich der höchst eigenartige Denker mit dem Künstler, Gehirn und Gefühl zu einer wunderbaren Einheit. Seine Kunst, über die er selbst einige glänzende Sätze geschrieben*), basiert auf dem unvergleichlich feinen Gefühl für die „Balance", das „Equilibre", das ihm zu eigen war, und das bei seinen Schülern zu wecken und auszubilden er als seine vornehmste Lehraufgabe ansah. Moll fand sich hier mit einigen Gleichstrebenden und Gleichgesinnten in einer völlig neuen Welt. In der Klarheit der Matisseschen Gedankenwelt streifte sich ein Unwesentliches nach dem andern wie von selbst ab, fand er die freieren Ausdrucksmittel für das, was ihn künst-

*) Notes d'un Peintre im Jahrgang 1908 der Grande Revue, deutsch in „Kunst und Künstler" 1909, VII. Jahrgang S. 533 ff.

lerisch bewegte. Vor allem aber ging ihm bald ein Begriff von Farbe auf, wie er der vorhergehenden Generation in Deutschland noch versagt geblieben war. Die ungebrochene Reinheit der Farbe zu wagen, die Vollwertigkeit jedes einzelnen Tons im Gefüge des Ganzen zu erhalten, um ihm das äußerste Maß von Leuchtkraft abzugewinnen, die Harmonie aus den Kontrasten zusammenzufügen, war damals für einen deutschen Maler völlig neu und auch in Frankreich von Künstlern wie Signac, H. E. Croß u. a. zwar weit vorbereitet, nicht aber bis zu letzter Konsequenz durchgeführt worden. Es ist klar, daß dergleichen unter dem Licht unseres Himmels nicht möglich war. Die Entdeckung der Farbe geschah im Süden. Die ältere Generation, die den Zauber des freien Lichtes und die Schönheit des Tons suchte, zog nach Katwijk oder sonst im Norden aufs Land und an die See; nun pilgerte alles nach dem Süden zum Mittelmeer. Dort malte Renoir seit Jahrzehnten, dort hatte Cézanne sein Lebenswerk geschaffen, Matisse verbrachte lange Monate am Rande der Pyrenäen in Cassis, Colioure, in Corsica oder in Marokko. Nichts ist verständlicher, als daß auch die deutschen Maler dorthin gingen, wo die Farbe und das Licht, mit Molls Worten, auf der Straße liegen. Für Moll bezeichnen seine verschiedenen Aufenthalte an der Riviera und in Ajaccio neben seinen Beziehungen zu Matisse die für seine Kunst entscheidenden Etappen. Hier wuchs die Leuchtkraft seiner Palette von Jahr zu Jahr und entwickelte sich bis zu ihrer heutigen Reine; hier schärfte sich sein Auge so, daß es die Farbe nun überall zu entdecken vermochte, auch wo sie dem gewöhnlichen Blick nicht so offenkundig dalag, wo Transponierungen und Verstärkungen nötig sind, um sie aufzudecken: in der deutschen Landschaft.

Heute, wo der Süden Moll schon seit 6 Jahren verschlossen

ist, besitzen seine Bilder dieselbe oder noch größere Intensität der Farbe wie die im Süden gemalten. Das Auge spürt der Farbe allenthalben nach und durch Steigerung der Kontraste und durch Übersetzungen wird der Natur abgerungen, was der Süden willig schenkte. Diese Bilder wollen die Natur freilich nicht wiedergeben, sondern interpretieren. Der Künstler schreibt sein Erlebnis auf die Leinwand nieder. Aus der unendlichen Mannigfaltigkeit der Schöpfung und den tausend Möglichkeiten, sie zu sehen, wählt er, der Biene gleich, allein das, was er für seine Zwecke brauchen kann und was sich eben in die Harmonie des Werkes einfügt. Linien, Farben, Formen sind für ihn nur Träger der Harmonie, die gesucht wird, nicht Mittel um einen Naturausschnitt getreu zu kopieren. Diese Bilder wollen vor allem schmücken. Wie gesagt, diese Kunst sucht keine Nachahmung zu geben; die Bilder sind weniger „nach der Natur" als „vor ihr" gemalt. Die Nähe der Natur ist die gleiche wie bei den Bildern aus Molls impressionistischer Periode. Nur das Ziel ist ein anderes geworden, und sie sind erfüllt von Gefühl, nicht von Theorien. Daraus resultiert ihre schöne Freiheit jener Richtigkeit gegenüber, die der Spießer so gern als Fehler ankerbt, wenn er eine Streichholzschachtel oder einen Krug auf einem Stilleben „verzeichnet" zu finden glaubt. Dieses Gefühl wirkt am stärksten in dem Verhältnis der Dinge zur Bildfläche. Der Maler, der dort die Natur — sein Thema —, hier die weiße Leinwand vor sich sieht, will nun nicht mehr seinen Ehrgeiz darein setzen, mit Hilfe perspektivischer Künste und täuschender Modellierung Löcher in sie hineinzumalen, Formen aus ihr herauszuwölben, sondern sie mit einem lebendigen, aber festgefügten System von Linien und Farben im Sinne der Fläche zu bedecken. Ein Maschennetz überspinnt und durchzieht die Fläche, leben-

spendend, wie das System der blutführenden Adern im Körper, und die Lust an dem im großen webenden Mikrokosmus, der „horror vacui" dieser Bilder, enthüllt eine nach Jahrhunderten plötzlich wieder erwachende Lieblichkeit jener späten Gotik, deren vielstimmiger Kanon doch nur auf deutschem Boden gefunden werden konnte. Die Anregung kommt, wie damals, wohl auch heut wieder aus dem Westen. Aber wie völlig ist sie doch zu völkischer und persönlicher Eigenart umentwickelt worden! Die rankende Fülle dieser Bilder aber wird getragen von der ambrosischen Heiterkeit eines wolkenlosen Himmels, verklärt von innerer Liebenswürdigkeit und betaut von einem Hauch jener Sinnlichkeit, die das Kennzeichen aller Kunst ist.

Ein Wort noch möge gesagt sein über einen besonderen Zweig der Mollschen Kunst: seine Aquarelle. Jede Technik trägt ihr Stilgesetz in sich, und das Aquarell insbesondere ist voller Ansprüche an die künstlerische Zucht, Konzentriertheit und Sicherheit des Künstlers. Moll handhabt dieses Instrument mit besonderer Vorliebe, und er beherrscht es vollkommen. Diese reizvollen Aquarelle, in denen der Künstler eine höchst eigenartige Verschmelzung von Landschaft und Stilleben bevorzugt, kleine Ausschnitte aus der Natur, wie etwa Kräuter, Blumen und Büsche am Bachgeriesel über die Studie hinaus zu voller Harmonie erhebt, — diese Blätter haben vor den gemalten Bildern noch den Reiz des ganz Unmittelbaren voraus. In ihnen gibt sich Molls Art oft am glücklichsten und freiesten. Solch ein Blatt muß auf den ersten Sitz gelingen oder es ist mißraten. Es duldet kein Umarbeiten, Kneten und Modeln wie das Ölbild. Es ist in einem Zug fertig niedergeschrieben wie ein Brief und verträgt keine Korrekturen. So erscheinen sie fast wie glückliche Blumen, weniger mit Mühe geschaffen, als vielmehr

wie von selbst emporgeblüht. Ich denke mir ein Gartenhäuschen oder Gartenzimmer, dessen Wände mit nichts geschmückt sind als mit einer ganzen Reihe Mollscher Aquarelle. Diese Blätter wühlen gewiß nicht auf, aber ich wüßte wenig, das mehr Schmuckkraft besäße, als eine solche Dekoration, Glanz und Freude gebend, verschönend und versöhnend wie eine Schar heiterer Kinder, sprudelnd, lebensvoll und von allen geliebt.

Selbstbiographie.

Meine Lehrtätigkeit hat mich wieder nach Schlesien gebracht, wo ich 1875 in Brieg geboren wurde. Die Heimat verließ ich um Naturwissenschaft zu studieren. Erst mit 22 Jahren gelang es mir, meinen langersehnten Wunsch, Maler zu werden, durchzusetzen. Ich ging nach Berlin, konnte mich jedoch nicht entschließen, dem festen Lehrgang einer Akademie zu folgen, sondern versuchte vielmehr bei den verschiedensten Malern einen Weg zu finden. Völker, Hübner, Leistikow, Corinth, waren wohl die Lehrer, die mir in der Studienzeit näher getreten sind. Bei Corinth habe ich am längsten ausgehalten. Ich denke noch gern an diese Lehrjahre zurück; es war weniger die Korrektur von Corinth, als vielmehr das Beispiel seiner Meisterschaft und seiner eigenartigen kraftvollen Persönlichkeit, die mir diese Zeit so wertvoll gemacht hat. Später ging ich nach Bayern, wo ich einige Jahre allein für mich in Grafrath arbeitete. Aber es wollte nicht mehr so ordentlich vorwärtsgehen, der Maljammer quälte mich in Permanenz. Die tonige Malerei der deutschen Impressionisten Corinth, Trübner, Liebermann, die sich im Gegensatz zu Cézanne oder Renoir wenig oder garnicht mit der Farbe auseinandergesetzt hatten, gab mir keine Möglichkeit der Weiterentwicklung. 1907 ging ich nach Paris: Hier fand ich in Werken von Cézanne, Gauguin, Matisse, neue Anregungen und einen gangbaren Weg. Ich hatte bald das Glück, Matisse kennen zu lernen und gründete mit meiner Frau, Purrmann und einigen Anderen zusammen die Matisse-Schule. Wenig anerkannt, mißverstanden von seinen Nachahmern, beschimpft von der Presse, war es Matisse wichtig in der Öffentlichkeit, Irrtümer zu berichtigen und uns über sein Streben aufzuklären. So haben wir sehr viel Anregendes vor dem Modell und unseren Arbeiten gehört, wie er über Kunst dachte und wie er Kunst mit der Natur in Einklang zu bringen suchte. 1908 kehrte ich nach Deutschland zurück, doch war ich später noch öfters kürzere Zeit in Paris. Von 1910—14 habe ich mich die Winter in Korsika und an der

Riviera aufgehalten. Um meine Probleme weiter zu fördern, war mir der üppige Süden sehr willkommen. Die Farben und Formen sind dort klarer und ausdrucksvoller als bei uns im Norden. Und doch um die Lebendigkeit unsrer nordischen Natur wiederzugeben, um die Raumtiefe auf eine Leinwand, die nur Fläche ist, zu gestalten, müssen die wenigen Mittel, die wir zur Verfügung haben, die wenigen Farben und der Kontrast zwischen Weiß und Schwarz ganz und gar ausgenutzt werden. — Nachdem ich einige Jahre mich von der Unsicherheit der Form und Farbe, durch starke Farbkontraste und Zusammenhalten der Form in größere Flächen, versuchte frei zu machen, ging ich darauf nochmals zur Teilung der Farbe bis zum Neo zurück, um in den letzten Jahren wieder Einfachheit und Ausdruck anzustreben.

Jetzt bin ich wieder in meiner geliebten Heimat und weiter dabei, die Gesetze der Schönheit zu suchen.

Wölfelsgrund, Sommer 1920

OSKAR MOLL.

Abbildungen

Mädchen am Fenster. 1908

Heinz Braune: Oskar Moll

Garten in Hattenheim

1908

Ajaccio 1943

Ebersberg (Pinakothek). 1911

Betunie. 1912

Blick auf Levanto. 1914

Hotelgarten in Levanto

Sammlung von der Heydt. 1914

Brücke (Aquarell). 1915

Porträt. 1913

Stilleben mit Mohn · Museum Leipzig. 1916

Stilleben

Kunsthalle Mannheim. 1947

Mädchen mit Fächer. 1917

Halbakt (Aquarell). 1917

Verschneiter Garten. 1917

Farren. 1917

Ostsee

National-Galerie. 1917

Atelierecke

Museum Hagen i. W. 1917

Königsalleebrücke (Kunsthalle Mannheim). 1918

Rotes Haus. 1918

Verschneite Kiefern. 1918

Garten im Schnee. 1918

Tomaten und Gurken. 1918

Blumenstrauß. 1918

Grunewaldsee 1918

Blätter am Bach 1949

Schlucht. 1949

Felsen am Bach. 1949

Steiniger Bach. 1919

Feldblumenstrauß. 1949

Meine Mutter. 1919.

Urnitzbug

Aquarell. 1949

Blick aufs Meer 1920

Straße mit zwei Mädchen 1919

JUNGE KUNST

BAND 23

MAX UNOLD

VON

WILHELM HAUSENSTEIN

MIT EINER SELBSTBIOGRAPHIE DES KÜNSTLERS,
EINER FARBIGEN TAFEL UND 52 ABBILDUNGEN

LEIPZIG, 1921

VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN

JUNGE KUNST.

Bisher erschienen die folgenden Bände:

Bd. 1. Georg Biermann: Max Pechstein.
Bd. 2. C. E. Uphoff: Paula Becker-Modersohn.
Bd. 3. C. E. Uphoff: Bernhard Hoetger.
Bd. 4. Lothar Brieger: Ludwig Meidner.
Bd. 5. Theodor Däubler: César Klein.
Bd. 6. Joachim Kirchner: Franz Heckendorf.
Bd. 7. Wilhelm Hausenstein: Rudolf Großmann.
Bd. 8. Karl Schwarz: Hugo Krayn.
Bd. 9. Ernst Cohn-Wiener: Willy Jaeckel.
Bd. 10. Kurt Pfister: Edwin Scharff.
Bd. 11. Daniel Henry: Maurice de Vlaminck.
Bd. 12. Will Frieg: Wilhelm Morgner.
Bd. 13. H. v. Wedderkop: Paul Klee.
Bd. 14. Leopold Zahn: Josef Eberz.
Bd. 15. Daniel Henry: André Derain.
Bd. 16. Wilhelm Valentiner: K. Schmidt-Rottluff.
Bd. 17. Georg Biermann: Heinrich Campendonk.
Bd. 18. Alfred Kuhn: Emy Roeder.
Bd. 19. Heinz Braune: Oskar Moll.
Bd. 20. Oskar Maria Graf: Maria Uhden.
Bd. 21. Willi Wolfradt: George Grosz.
Bd. 22. H. v. Wedderkop: Marie Laurencin.
Bd. 23. Wilhelm Hausenstein: Max Unold.
Bd. 24. Joachim Kirchner: Erich Waske.

In Vorbereitung befinden sich u. a.:
Cezanne, Rousseau, Macke, Nauen, van Gogh u. a. mehr

Alle Rechte sind vorbehalten / Einband nach einem Entwurf von Bernhard Hoetger / Druck von Julius Klinkhardt in Leipzig

Mit dem Ausladenden in der Kunst dieser Zeit hat seine Malerei und Zeichnung nichts zu tun. Nach dieser Richtung kann seine Zugehörigkeit zu unseren Tagen nicht gesucht werden. Das Wesentliche wäre so auch nicht berührt. Denn das Ausschweifende der jüngeren Geschlechter ist das letzte Geheimnis ihres Treibens nicht. Es ist nur Anzeichen. Von was? Ach — daß sie es wüßten! Daß wir es wüßten! Alle Bemühungen, unserer Geheimnisse, Gewalten, Verhängnisse bewußt zu werden, kreisen noch immer um den bloßen Versuch, ein Zentrum zu finden; eine neue Mitte des Lebens und aller, aller seiner Bewegung. In Stunden denkt man von Tagen und Nächten dieser Epoche gering genug. In anderen denkt man hoch von ihren Abenden und Morgen. Aber wie man auch denke — Gefühl einer maßlosen Anspannung behauptet sich immer wieder als das Letzte. Einer Spannung, die von der Frivolität bis zur Verzweiflung, von blutigem Nachdruck bis zur Weglosigkeit flacher Exzesse trägt. Dem menschlichen Auge weist solche Not überall ihre Symptome: ob sie nun Brandmale und Wunden sind oder Schläge ins Luftige, Leere, die keine Spur hinter sich lassen.

Nimmt man endlich das Wesentliche dieser Zeit zusammen, so wird das Bild einer schier chiliastischen Verlorenheit und auch Bereitschaft sichtbar. Ihre Widmung gilt „dem unbekannten Gott". Vor tausend Jahren war die europäische Gesellschaft auf den Untergang der Erde gefaßt. Otto der Dritte stieg — so hat ihn Rethel gemalt — ins Grab Karls des Großen: ein junger Mann, halb rückschauend, halb nach

dem Künftigen begierig, ungewiß und überaus nervös; nicht bloß fin de siecle, sondern Ende eines Jahrtausends. Was für eines Jahrtausends! Und wir: Ende zweier Jahrtausende — welcher Jahrtausende! Eine ursprüngliche und einfache Gewißheit wird begehrt. Ein Ja oder ein Nein. Eine schützende Einfalt gegen den fürchterlichsten Komplex von Überlieferungen, der je ein Zeitalter dieses Planeten im Wachen und Träumen als Alp beschwerte. Dies ist der Augenblick. Er ist der dauernde Vorabend. Wann fängt der neue Sonntag an?

Vor solcher einzigen Erwartung wird alles Gegenwärtige ähnlich. Was dieser Maler tut, ist eine Minute unserer Uhr. Daß er die Empfindung für dies Zeitalter generöser stimmt als mancher andere, zeugt von Anfang an für ihn. Daß er die Not des Moments in abseitiger Stille zusammenpreßt, wo andere, Bedeutendere und Schwächere, in exzentrischen Kurven erbittert bald, bald leichtfertig, hier leidend, dort angreifend, dort grimassierend ausfahren: dies ist die besondere Wendung seines Temperaments, seiner Herkunft, seines Zustands, seiner näheren Welt.

Er ist ein ins innerste Gewebe echter Süddeutscher. Ein Schwabe dazu; also einer vom eigensinnigsten Wachstum, das in deutschen Rebgärten vorkommt, und — Gott sei Dank — noch einer mit provinziellem und kleinbürgerlichem Einschuß. Dem Spitalverwalter Unold zu Memmingen wurde am 1. Oktober 1885 ein Sohn geboren. Die Jugend wurde vom Memminger Mond beschienen, der im Schwäbischen sprichwörtlich ist: denn er ist der schönste und aller anderen Welt von dort nur geliehen. Bornierte Vorstellung schier von spukhafter Gotik. Die Stadt — o wie ist sie schön! Schwäbische Reichsstadt, in deren örtlicher Selbstgefälligkeit vordem doch ein Hauch von weiter Welt angesiedelt wurde; in der sicherlich einmal auch feingeistige Humanisten ein subtiles Wesen getrieben haben; in der ein am großen Handel beteiligtes Bürgertum breit durch gieblige Straßen und weite Räume schritt; wo um Papst und Luther gestritten wurde; wo

noch das Rokoko ein köstliches Rathaus von großartigen Maßen aufgestellt hat. In einem Rahmen, der längst zu groß geworden ist, staut sich nun seit hundert Jahren Ereignislosigkeit, an deren Rand ein Bahnhof steht. Ein Bahnhof: Banalität, die von einer Schönheit erlöst, welcher die Unmittelbarkeit der Beziehungen verloren ging; Banalität, die aus dem Wust des Modernen in die Eremitage des Unzeitgemäßen und beinahe Universellen zurückleitet; Kreuzweg der Zeitalter, der Schmerz und Wonne bereitet und endlich eine melancholische Atmosphäre der Verbanntheit überallhin zum Gastgeschenk mitgibt. Nahe ist Mindelheim und Ulm; nahe die unvergleichliche barocke Herrlichkeit von Ottobeuren — größte Welt, ja delirierender Himmel in der dichtesten Provinz. Südwärts ist das beschneite Gebirge und der mostreiche, auch weinige Bodensee; auf der anderen Seite Augsburg, die Majestät; fast abseits München. Dann ist die Welt einstweilen zu Ende.

Was wird der Sohn eines gemeindlichen Beamten werden, der sein Leben vor dem Hintergrund reichsstädtischer und kirchlicher Epochen in gleichmäßiger Arbeit hinbringt? Ein Beamter zwischen alten grauen, gelben, auch rosaroten Mauern und alten grünen Gärten; ein höherer Lehrer oder ein Theolog. Schleichende, dennoch gute, sehr gute Jahre im heimatlichen Progymnasium und im Gymnasium zu Augsburg, wo — immerhin eine aufregende Perspektive — auch der dritte Napoleon erzogen worden ist. 1905 die Münchner Universität; Studiosus der klassischen Philologie. Er liebt die Lateiner und die Griechen und die alte Literatur der Deutschen, der Franzosen. Das Antiquarische ist stark in ihm, doch eben lebendig, voll von Bezug auf das eigene Dasein, fast Norm des Lebens; ein verlässiger Rückhalt. Hier wächst ein Humanist, ein Wiederkehrender von der Wende des fünfzehnten Jahrhunderts zum sechzehnten. Von dem Absolutum aus, das Humanismus heißt, geht der überzeugte, doch als Sohn der Universität faule Philologe an das Malen

und Zeichnen. Die liebende Intimität des Philologen überträgt sich auf das Handwerk und Geistwerk des Künstlers. Grundlagen erlernt er, vom leidenschaftlichen Dilettieren zum Beruf übergreifend, in der Schule des Malers Heymann. Nach zwei Jahren — 1908 — schreitet er durch das Tor der Akademie; nicht ungläubig, aber auch nicht ohne Vorbehalt und schon gewitzigt, denn er ist nicht lange vorher eine Woche in Paris gewesen. Er findet an der Akademie den besten Lehrer, den sie, die freilich Verblühte, ihm geben kann: Habermann. Die engere Geschichte des Malers Unold beginnt.

Die münchnerische Herkunft seiner Malerei ist unverkennbar. Der Ursprung verrät sich in dem pflegsam Malerischen, durch das gerade die Anfänge ausgezeichnet sind. Der Humus dieser Art des Anschauens und der Ausführung ist die Tradition der schönen Münchner Ateliermalerei; jene oft berufene Überlieferung, die in den fünfziger und sechziger Jahren begründet, in den siebziger Jahren durch Leibl und Trübner zur Vollendung getrieben, in den Schulen der Piloty und Diez gehütet, eingeebnet und weitergegeben worden ist. Das gleichsam Humaniore dieser malerischen Kultur besticht den jungen Adepten. Es muß ihn bestechen — ihn, der da ist, wie er ist. Zu diesem malerischen Element kommt das andere, dem Münchner Wesen nicht minder eigentümliche: Sinn für eine ateliermäßige Regie gegenüber dem Motiv. Ein Bild, das allerdings der Schulzeit nicht mehr angehört, das 1911 entstandene der Vorstadtkomiker, deutet an, was hier gemeint wird. Sollte man bei diesem Bild von Atelier nicht sprechen, so bleibt darin doch die rechte und bewußte Geste des Münchner Malers von alter Schule fühlbar; ein zugleich übermütiges, fast karnevalistisches und doch ernstlich auf Wesentlichkeit gestimmtes Zurechtsetzen der Erscheinung ins Bild. Auf dieser Seite stehn auch frühe Stilleben (etwa der Stuhl mit dem Malkasten). Kunst ist hier die souveräne und auch inbrünstig beflissene Freude

des Münchner Malers darüber, daß er, auch er ein Maler in München ist und daß vor ihm so viele waren, die dasselbe gewesen sind; daß neben ihm so viele bleiben, die dasselbe tun. Die Einstellung ist — mit einem Schlagwort bezeichnet — ungebrochen ästhetisch; ein gutes Kapitel jenes oft fatalen, dennoch oft wesenhaften und produktiven Renaissancegeistes, der das Malen und Gebaren auch der bedeutsamen Münchner Maler zwischen Jahrhundertmitte und Sezession — selbst den Künstlergeist Trübners und des frühen Leibl — beflügelt hat. Die Einstellung, bei der Nachrenaissance der Spezialisten (namentlich Lenbachs) buchstäblich, wird bei anderen freier; ihre Renaissance ist die heidnische Freude am beau morceau de peinture und an der einigermaßen artistisch zugespitzten Zweckgebärde der Gegenstände. Die Naivität dieser Einstellung hat noch den Anfang des Jahrhunderts in Bann und Gewalt. Noch ersättigt sich die Malerei an sich selbst, an ihren Pasten, an ihrer Üppigkeit und Schöne, der Maler an der Weiblichkeit des Malerischen. Der Maler fühlt sich mit einem seitdem abgeschwächten oder verlorenen Gewerbsstolz als blanker Maler und sucht noch kein au delà. Leben, das dieser Malerei entspricht, vollzieht sich in pokulierenden Cenakeln, improvisierten Komödien, Faschingsfesten, allerlei witzigen, mitunter äußerst gelungenen und dann auch heute, unter sehr anderen Verhältnissen, unvergessenen Allotria. Dies alles freilich nie ohne die Voraussetzung eines angestrengten Arbeitens, dessen Bewegungen, mögen die Gelenke von Hemmungen auch noch leidlich frei bleiben, zuweilen schon in die Schatten der Zweifel, der Verstimmung, auch der gesteigerten Verpflichtung hineinreichen.

Daß der Schüler den Gepflogenheiten des Meisters entgegenarbeitet, daß er von Anbeginn auf eine tonige Primamalerei erpicht ist, während der Lehrer altmeisterlich eins aufs andere setzt, eins ins andere treibt, dies ist an der werdenden Scheidung der Generationen und Zeiten das Wenigste.

Die Schwierigkeit liegt hier: daß gefühlt wird, es komme wohl auf eine andere Form überhaupt — und wahrscheinlich auf einen anderen Inhalt des Daseins an. Der junge Maler versäumt das akademische Atelier. Die akademische Kategorie scheint ausgeschöpft. Er malt zu Hause Bildnisse und Stilleben: begierig nach Unmittelbarkeit. Wo sind unsere Dinge? Wo unsere Inhalte? Bildnis, Stilleben, Landschaft — wohl. Aber es scheint auch auf etwas mehr anzukommen; auf etwas, das dichter, körperlich und geistig massiver wäre als etwa das Jahr 1910 oder 1911; das stärkere Substanz besäße; stärkere Bedeutung ausspräche. Der Maler, vom philologischen Kenner und Liebhaber unterbaut, kommt an Rabelais, illustriert den Gargantua. Nicht ohne Kunstgewerblichkeit im Holzschnitt — dies ist nun einmal die Fatalität des Moments; aber dahinter rührt sich der Anspruch auf einen geistigeren Standpunkt des Künstlers. Das glühende Jahr 1911 bringt eine Reise in die Gegend von Bordeaux. Eigentümlich genug, daß diesem Menschen die französische Provinz näher ist als die Hauptstadt. 1912 wird die Fahrt in die Sonne und in die Trauben wiederholt: sie führt den Maler nach Saint Gilles in der Provence. Sein Sommer 1913 geht in den Spuren des Tartarin: der Maler sitzt und streunt in der Gegend von Tarascon. Zwischen diesen hohen und hellen Fermaten liegen, fast beiläufig, im Verhältnis dunkler, die ersten Erfolge in der Heimat: erstes Ausstellen in der Sezession 1912; Buchillustrationen zu Candid, zum Schelmuffsky, zu alten deutschen Schwänken. Die gotische Neigung des Kernschwaben zum Grotesken, zum Chimärischen wird von der heißen Sonne des französischen Südens und vom süßen Brand des französischen Weins nur ausgekocht. So sind vordem schwäbische Landsknechte auf wärmeren Boden geraten: häßlich, mit Charakter überlastet, voll von burleskem und sentimentalem Trieb des Geistes, hitzigen und schweren Bluts, zähen Fleischs, gefressen von der Sehnsucht, leichter zu sein, begierig nach Tanz und Frauen, tüchtig

im Trunk, aber (da sie eben noch gute, nicht üble Deutsche gewesen sind) im Grunde unabänderlich und im fremden Strahl zwiefach sie selbst, lebendige Verwandte der großköpfigen Unholde an heimischen Kirchen.

Dann geht die Barriere zwischen Deutschland und Frankreich nieder. Der Krieg zerreißt die fahrbaren Wege, füllt Löcher mit Leichen. Der Maler muß in die Kaserne und ins Feld. Ihm, der mit diesen Dingen von sich aus weniger als nichts zu tun hat, werden schauderhaft drei Jahre aus dem Fleisch und Geist geschnitten. Das letzte Jahr erst läßt ihm halbe Ruhe. Er bucht sogar einen Gewinn: die Erkenntnis ostjüdischen Lebens in Galizien. Ihm bleibt die Zeit, einiges zu malen und zu zeichnen. Ostjüdische Bilder entstehn, ostjüdische Zeichnungen; Zeichnungen zur „Judenbuche" der Droste-Hülshoff als das beste der illustrativen Werke. In der Bitternis des Krieges entstehn die Stöcke zu Flauberts „Julian" — reifste Arbeit des Holzschneiders Unold, rassige Umdeutung noch des Gotischen ins Moderne, die den mit dem fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert korrespondierenden Graphiker und Menschen sehr kennzeichnet.

Zwischen der Arbeit des Friedens und den Parerga des Kriegsdienstes liegt aber eine bedeutsame Caesur: fast einer Bekehrung ähnlich eine Reihe von Mosaiken für das Kurhaus in Wiesbaden.

Metanoia, Sinneswandlung, die schon (selbstverständlich) im Motiv sichtbar wird. Der frühe Unold hat die Stoffe des Münchner Malers gemalt: Dinge, deren Hintergrund immerhin das Atelier geblieben ist. Aus den Illustrationen schwingt sich eine Brücke. Sie steigt. Ihr Scheitel sind die Mosaiken. In ihnen wird dargestellt: Fischfang; Ernte. Möglich, daß der Auftrag ein halber Zufall war. Sicher, daß der Künstler für sich mehr daraus gemacht hat als einen Zufall. Auftrag, Technik, Gegenstand, Gesinnung wachsen zu einem Erlebnis zusammen. Das Leben nimmt eine Biegung. Es geht um eine

Ecke. Zu viele Voraussetzungen klammern diesen Mann an ein Weltbild und an eine inwendige Lebensart, die komplizierter sind, als die Positivität etwa einer christlichen Frömmigkeit es wäre. Aber der Weg führt ihn, den Macher der Mosaiken, in eine Gegend, der das Nazarenische benachbart ist. Ein Luftzug weht herüber: weckend nicht, aber beunruhigend — auch helfend. Der Vordergrund der Geschichte ist einfach genug. Ein Maler sucht den Stil aus dem Mittel. Aber damit ist es bei einer in die Tiefe gebauten Natur, bei einer Natur, die erst in ihren Schächten und Stollen gültig wird, wahrlich nicht getan. Die Aufgabe wird entweder abgelehnt — oder aus ihr wird eine neue Situation gefolgert. Dies Zweite geschieht. Daß noch kein dogmatischer Standpunkt gefunden werden kann, ist dem aus der schönen Relativität der Münchner bella pittura stammenden Maler Schmerz genug. Daß er eine Aufgabe findet, die ihm die Notwendigkeit einer Orthodoxie klar macht, ist gleichwohl sein Gewinn.

Die Dinge, die fortab geschehen, sind der Roman einer gepeinigten Seele. Dieser Roman ist doppelt bitter, weil er nicht auf der mittelsten Achse des Lebens geht, sondern nur parallel zu ihr; in gleichnishafter Gestalt; nicht als Original, sondern in einer Art von Übersetzung.

Die Ecke ist umschritten. Es geht darum, dem relativen Verhältnis des jungen Malers zur Welt, das leicht produktiver, auch glücklicher sein konnte, weil es hemmungsloser, ahnungsloser war, ein absolutes Verhältnis entgegenzusetzen. In einem Wort: es geht um ein System, um eine Orthodoxie anstatt des Malerischen. Orthodoxie erfüllt sich nur am Metaphysischen. Metaphysisches erfüllt sich nur am Religiösen. Dies alles ist noch einzusehen — ist eingesehen. Aber nun erhebt sich die Schwierigkeit: um das Eingesehene zu realisieren, müßte man aus geläufigen Bedingungen heraustreten. Es wird zugemutet: aus dem Labyrinth übernommener, sogar zum Naturell gehörender psychologischer Voraussetzungen hinauszufinden und in die Klarheit eines ebenmäßigen

EUGEN NEUHAUS
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
AT BERKELEY

Raums von nicht mehr psychologischer, nicht mehr die Nerven berührender, sondern objektiver, also göttlicher Atmosphäre und Struktur hineinzuschreiten. Dies ist die Zumutung, die wenige von uns erfüllen können; zumal da die Erfüllung nicht allein von der Anstrengung des einzelnen, sondern von der Sympathie des Schicksals abhängt. (Die Theologen sagen: von der Gnade.) Unold: sein dogmatisches Bedürfnis vermag es nicht, sich im Religiösen zu realisieren. Abgedrängt, exiliert, unselig realisiert es sich in zähen Kämpfen um eine künstlerische Norm. Zuvörderst versucht er sich — nachdem das nur Malerische erstmals überwunden ist — mit der Schärfe der Kontur. Dann halluziniert ihn der Begriff der Fläche auch mit allen anderen möglichen Versuchungen. Der Kontur, den rhythmisierenden Linien folgt eine Methode des farbigen Aggregats, eine Ordnung der bunten Partikeln. Er denkt ein vollkommenes System der Übersetzung des Räumlichen ins Flächige durch die Farbe aus und arbeitet mit der leidenschaftlichen Unbedingtheit eines Gläubigen nach dieser Theorie. Nach einer Theorie, deren Richtigkeit kaum zu bezweifeln ist — um so weniger, als die hier auf dem Weg persönlichster Bemühung wahrgenommenen Phänomene schon von Lionardo und anderen erörtert sind. Allein was ist eine Theorie von Hell und Dunkel, von Kalt und Warm im Verhältnis zur geistigen Bedeutung eines Bildes? Was besagt sie über den Wert einer künstlerischen Vorstellung? Was über Erfindung und — was über Vollzug? Endlich: was besagt sie gar über die Wendung des Künstlers zum metaphysischen Gesicht der Dinge — eine Wendung, die auch dem Maler und Zeichner Unold seit dem Neubeginn der Arbeit im letzten Jahr des Kriegs wahrhaftig gelungen ist? Soviel wie die Lehre vom goldenen Schnitt oder von der Perspektive über den Wert der Kunst des Dürer oder des Pacher besagt. Jenes Theoretische ist wichtig, weil es das Handwerk reinigt, ihm eine Art von beruhigender Klassizität verleiht. Es ist wichtig,

weil es dem Hang des Humanisten Unold zur Feinheit einer Doktrin entspricht und die Federn seines in der Gesamtstruktur der Persönlichkeit stark betonten Intellekts in Schwingung bringt. Es ist wichtig, weil es Parabel einer Dogmatik ist — einer Dogmatik, deren eigentlichster Bezug höher, viel höher weist als in die Höhe einer noch so vollkommenen und klaren Theorie der Malerei. Ein Malen, das vordem naiv betrieben wurde, zur Reinheit einer Rationalität durchzuläutern und also endlich doch wieder nur beim Malen anzukommen: dies konnte freilich Zweck und Sinn der Wandlung nicht sein.

Oder doch? In einem ganz besonderen Sinne dennoch. ja. Malerei bleibt schließlich Malerei, und solange sie betrieben wird, muß sie mit den Mitteln, nach den Regeln der Malerei betrieben werden. Diese Mittel zu begreifen, diese Regeln auszusprechen, steht dem Maler wohl an. Aber ein guter Geist mag ihm raten, das Andere, Höhere im Unausgesprochenen zu lassen. Dies Höhere nicht zu bereden, ist mehr als der Takt des Künstlers — ist seine Notwendigkeit, sein Verhängnis. Darum: es kann einer von Kalt und Warm, von Hell und Dunkel reden — ihn wird nichts hindern, unter diesen Worten einen Widerschein des heiligen Geistes zu malen, wenn nur die Taube unbeschworen am Fenster vorüberfliegt. Die Bescheidung kehrt sich am Ende der Geschichte zu einem Vorspiel des Glücks. Die Alten haben, dieweil sie malten, auch nur vom Malen geredet und das Malen getan; doch ihre Bilder sind mehr geworden, als ein Stück Malerei. Sie haben auch kaum mehr gemalt, als das Sichtbare. Die Welt dieser Frommen ist unsäglich konkret. Es kommt also offenbar auch im Motiv auf nichts anderes an, als darauf, konkret zu sein. Demnach zu malen, was in einer Ecke eben als das Wirkliche unserer Tage da ist: Soldaten, galizische Männer und Mädchen, ein Cenakel von Freunden (ein kleineres nun); ein Liebespaar in Anlagen; Kinder, die spielen; Landschaft, Trams und etwa auch, äußerstens, eine

Gondel, die aus dem Wirklichen nach der Cythere eines ohne Prätension Dichtenden fährt. In diesem Sinn für das Wirkliche und Dingliche ist vollends eine konstante Größe enthalten, die den Schrei des Expressionismus überdauert und ihn heute schon — soll das üble Wort unvermeidlich sein — als die modernere Einstellung überholt hat. Besinnung, die den an Überlieferung reicheren Boden Münchens vor nördlicheren Intransigenzen auszeichnet. Das Geheimnis der Form aber ist dies: daß sie weiter trägt, als sie beansprucht. Sehr einfach und sehr sonderbar: während Form sich mit dem Ding und mit sich selbst, den eigenen Verpflichtungen beschäftigt, hat das Wunder Zeit und Gelegenheit, sich auf ihr niederzulassen. Es kommt, wenn es nicht gerufen wird; kommt und faltet in leise abebbendem Flug die schönen Flügel zusammen; das Innere der Flügel verhehlend. So wäre dieser Maler nun vollendet? Ach nein. Noch sind ihm Welt und Leben nicht ins Lot gekommen. Eine Offenbarung ist ihm nicht gegeben — ihm, dem in der Dämmerung einsam Wandelnden, den gnomische Häupter über kindlich schmalen Leibern und Gliedern in einen rührenden Ringelreihen nehmen. Wäre jene, so hätte auch er vielleicht die Fülle. Vielleicht; denn die Grenzen seiner persönlichsten Kraft sind noch nicht ausgemessen, und auch dies müßte geschehen.

Es ist noch Zeit zu warten. Er könnte von den Schwaben sein, von denen gesagt ist, daß sie nach vier Jahrzehnten erst anfangen.

Jetzt lebt er hin: fleißig wie die Biene, Metrum gebend wie ein Poet, müßig wie der Silen, trüb bis zur Melancholie und schwärmend im Wein — glänzend dann, strahlend im bleichen Gesicht, das immer die Farbe des Kellerbewohners hat, waghalsig auf nächtlichen Dächern und unfehlbar im Tritt wie der schwindelfreie Somnambule; auch wunderbar beredt.

Redet er dann, so erwacht in unseren Reihen Erinnerung

an das Symposion. Gegen den sokratischen Wulst seines Gesichts „ist unser Pfiff dann nichts, denn wie viel einer nur will, so viel trinkt er aus und ist doch nicht leicht berauscht". Und wird er nicht „jenen in Werkstätten der Bildhauer aufgestellten Silenen ähnlich, welche die Künstler mit Flöten und Pfeifen zieren, die aber, wenn sie nach beiden Seiten geöffnet sind, inwendig Bildsäulen von Göttern tragen?" Auch dies: „Ob jemand, wenn er ernsthaft war und sich öffnete, die in ihm befindlichen Götterbilder gesehen hat, weiß ich nicht. Ich aber habe sie gesehen."

Der Morgen kommt. Die Tür des Reliquiars wird gesperrt. Die Büste wird stumpf. Die Arbeit, das gemalte und gezeichnete Werk wird durch Stunden und Tage der Unscheinbarkeit getragen. Nicht Heide, nicht Christ. Ein Mensch auf der ewigen Kante zwischen Neuzeit und Mittelalter, zwischen Erde und jüngstem Gericht und dermaßen sein Leben zwischen Desperation und Ausgelassenheit verlängernd. So trägt er am Schicksal der Zeit und seine Bilder seufzen dem, der sie hört. Unauffällig, schier anonym, sachlich und dennoch ex voto sind sie da; unwesentlich oft dem lieblos Vorübergehenden; fremd, auch unerfreulich dem Andersgesinnten; voll von Anstand, rührend, wert und gut dem Nachbar ihrer Armut, ihres Gewissens, ihrer geräuschlosen Vollendung und ihrer im Grunde so heißen Hoffnungen.

Selbstbiographisches.

Es freut mich stets, daß ich in einer Kleinstadt aufgewachsen bin, wo wir mit 16 Jahren noch Indianer spielten und Carl May weit über Goethe stellten. Als ich dann nach den schwärmerischen Primanerjahren im klösterlichen Kolleg St. Anna in Augsburg nach München kam, unter Menschen und Bücher und Bilder, da wuchsen mir plötzlich die Zweige breit nach allen Seiten, die Welt baute sich erst so recht um mich auf, und es war eine wahre Seligkeit des Erwachens.

Die Fähigkeiten langsam wachsen zu lassen, bis sie von selbst sich Freiheit schaffen, war von jeher mein Prinzip, nicht aus Überlegung, sondern von Natur. Mit Zähigkeit zu suchen und mich zu mühen, und mich durchzugraben, und mit der letzten Steigerung immer noch zurückzuhalten, liegt mir näher als im Sprunge zuzugreifen und die letzten Möglichkeiten um jeden Preis herauszureißen.

Wie ich anfing, als Maler meinen eigenen Weg zu suchen, da schien es mir wie eine Pflicht, das was ich das Talentierte in mir nannte, auszurotten; freilich geschehen immer andere Dinge mit einem als die, welche man „will", aber ich glaube, ich bin durch diesen Vorsatz mancher Gefahr entgangen und dem, was not tut, wohl näher gekommen.

Jetzt nachträglich weiß ich, daß ich so von 1912 an gegen die dritte Dimension ankämpfte, gegen die Illusion der Bildtiefe. Geführt vom Holzschnitt kam ich zunächst ins konturiert Flache: das war eine Möglichkeit für Mosaiken, aber — für mich wenigstens — nicht für Bilder. Es war ein gräßlicher Kampf, als ich (ich war damals Unteroffizier und in Galizien) merkte, daß ich in einer Sackgasse war: eines Tages zerfiel mir die Welt als Raum, und es war wie ein Wunder, als sie sich wieder zusammenfügte, Stein nach Stein, durch die Erkenntnis jener Zweidimensionalität, die man flächig nennt (es kommt freilich nicht auf die Form an sich an, aber auf die Möglich-

keit, die sie bietet). Es ist mir wiederum nicht leid, daß ich auch dazu so lang brauchte; nochmals habe ich da ein Aufwachen und einen neuen Bau der Welt erlebt.

Ich kann gar nicht anders, aber ich halte es auch für gut, wenn wir die einfachen Dinge der Wirklichkeit und unsere Welt malen. Ein neuer Raum ist da, soll er denn nicht gefüllt werden mit Gestalten und Dingen! Er ist freilich abstrakter und immaterieller als der frühere und reizt wohl leichter dazu, Heilige zu malen oder die Dinge an sich; aber mir rücken immer wieder „die Sachen" auf den Leib und wollen gemalt sein, Menschen und Kinder und die Straßen, durch die ich gehe, und ich meine, dies sei Aufgabe genug für mich und ich könnte gar nichts Besseres tun, und ich denke an die große Weisheit Candids: il faut cultiver notre jardin.

MAX UNOLD.

Selbstporträt **1911**

Hausenstein: Unold *

Kartoffelkorb. 1911

Stuhl mit Malkasten 1944

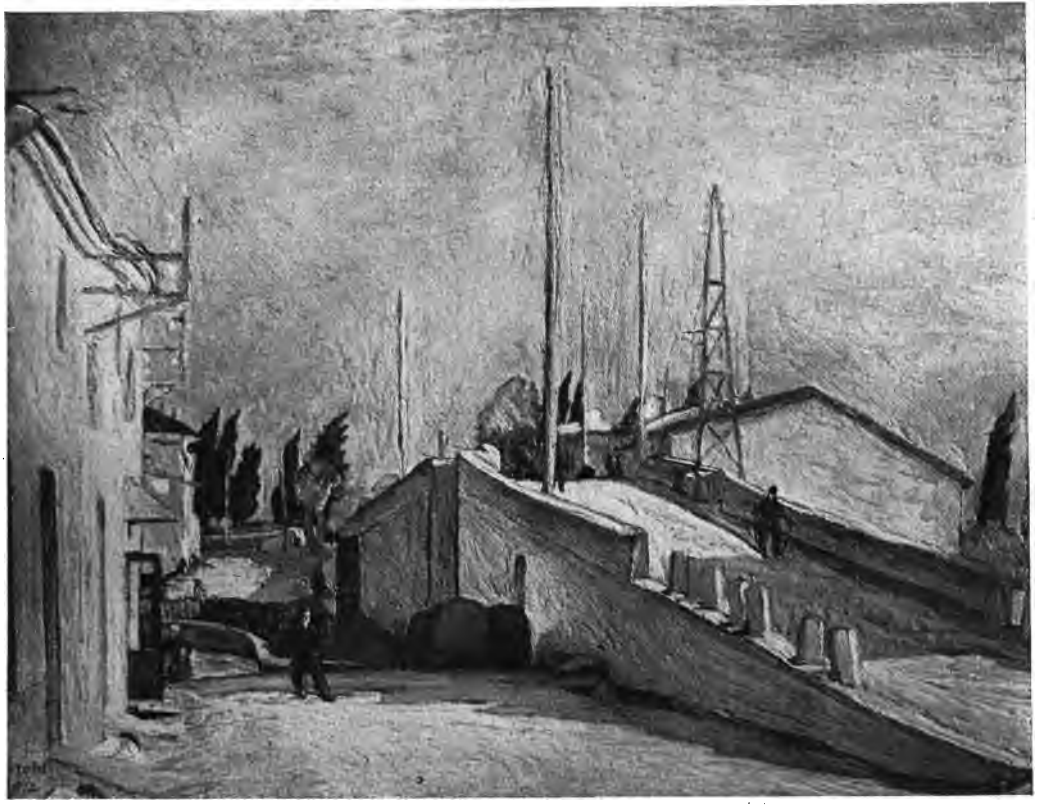
Mutter und Kind 1914

Im Klubsessel 1914

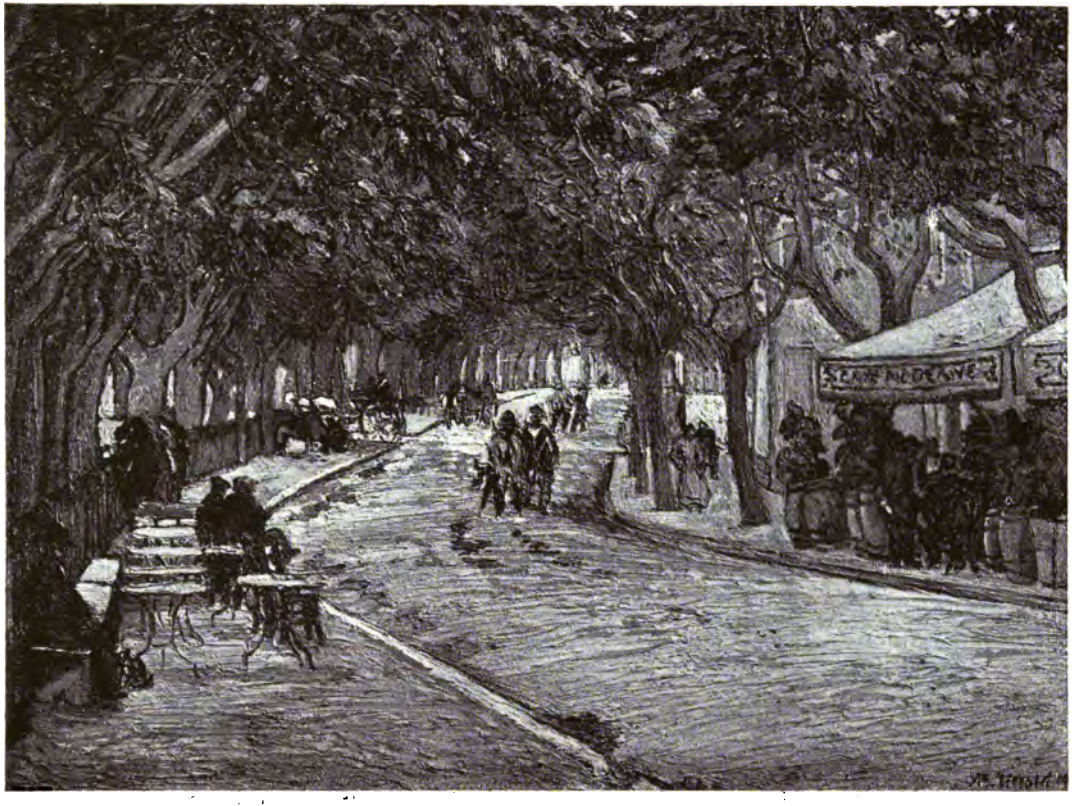
Vorstadtkomiker 1941

Im Atelier 1912

Die Straße nach Libourne 1914



Kanalbrücke 1942



Straßenbiegung 1913

Der Hohlweg 1913

Straßenbiegung 1913

Der Hohlweg 1913

Französisches Café 1914

Mosaik. Neues Museum Wiesbaden 1913

Mosaik (Detail). Neues Museum Wiesbaden 1915

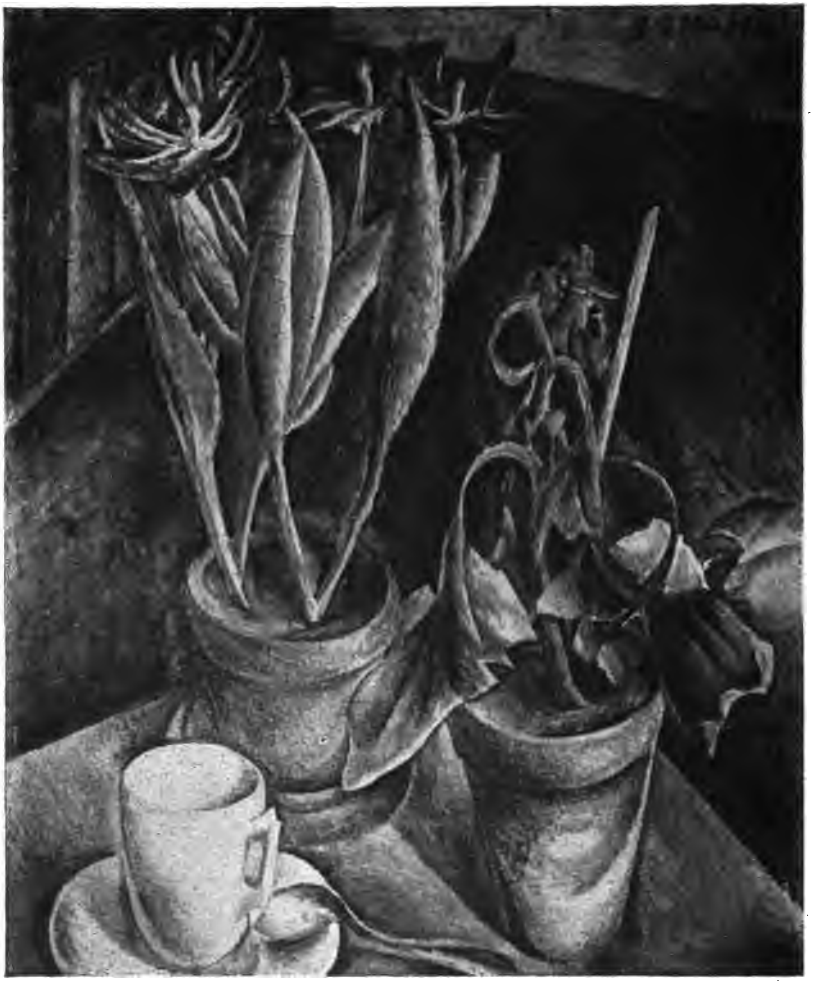
Essende Soldaten 1917

Mosaik (Detail). Neues Museum Wiesbaden 1915

Essende Soldaten 1917

Judenmädchen 1918

Im Restaurant 1919



Blumentöpfe 1919

Birnen 1919

Liebespaar 1919

Die Straße 1919

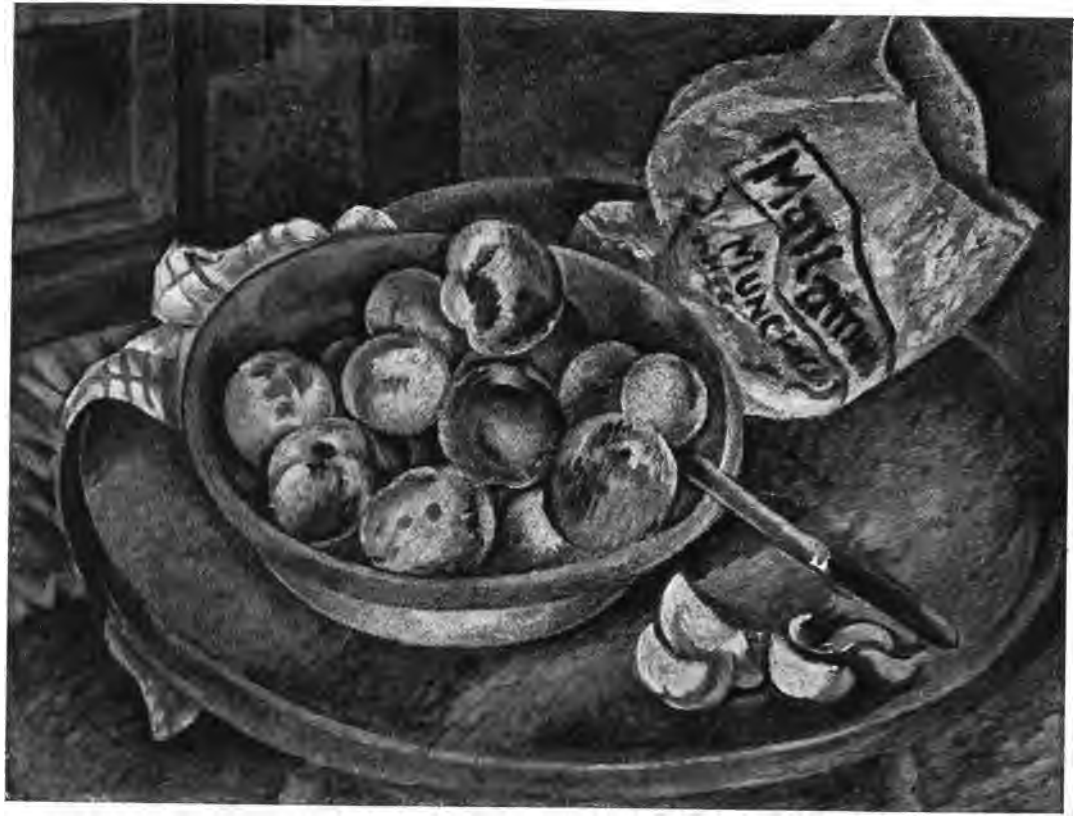
Die Fähre

1919

Der Flußhafen

Aquarell. 1949

Biergarten 1919



Äpfel in blauer Schale

1920

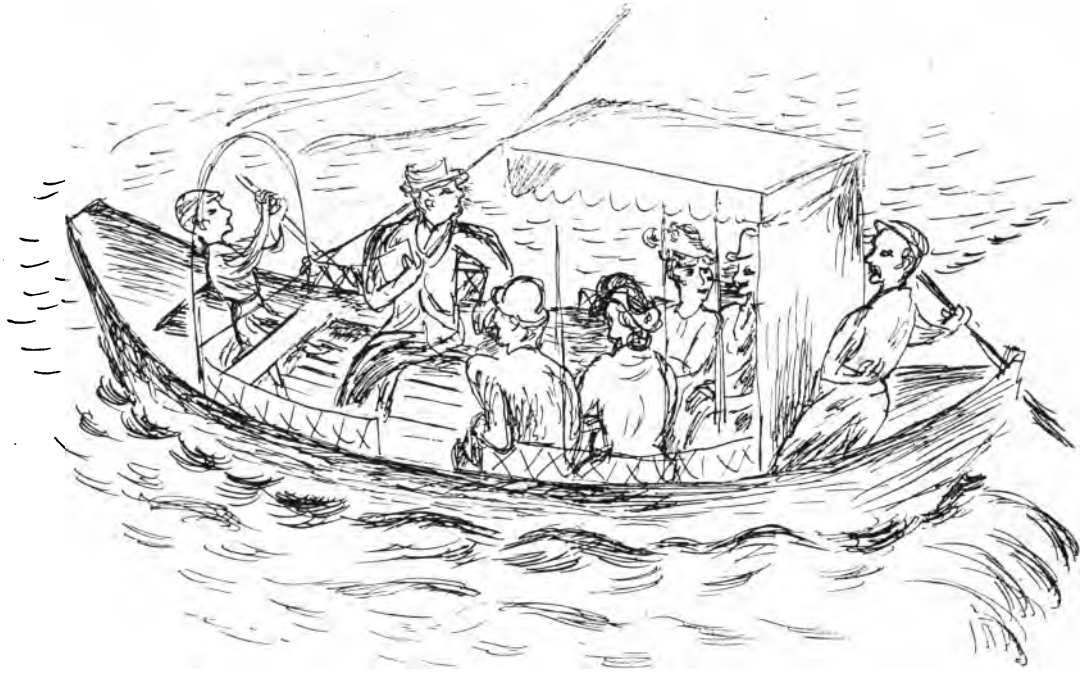
Auf der Schwelle — Holzschnitt. 1917

Die Männer (aus den „Ostjüdischen Bildern“). Lithographie. 1918

Die Familie (aus den „Ostjüdischen Bildern"). Lithographie. 1918

In den Anlagen. Lithographie. 1919

Vorstadt. Lithographie. 1949



Die Fähre. Zeichnung. 1919

Nächtliches Liebespaar. Zeichnung. 1920

Te Tamari No Atua. 1896 **München, Neue Staatsgalerie**

JUNGE KUNST

BAND 36

PAUL GAUGUIN

ZWEI JAHRZEHNTE NACH SEINEM TODE

VON

ERICH WIESE

MIT 32 ABBILDUNGEN UND EINER FARBIGEN TAFEL

LEIPZIG, 1923

VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN

Alle Rechte sind vorbehalten. * Druck von Julius Klinkhardt in Leipzig.

„Woher kommen wir,
Wer sind wir,
Wohin gehen wir?"

Das der Schlußstrich Gauguins unter ein Erdenbürgertum von einem halben Jahrhundert: eine dreifache Frage ins Dunkel. Auf die es nur und immer wieder eine Antwort gibt, die auch er gab: Erlösung durchs Werk. Und dessen Gelingen seinen Versuch, freiwillig allem Zweifel ein Ziel zu setzen, fast als Schwäche erscheinen läßt.

Sie behielt nicht Gewalt über ihn. Gauguin mußte leben, ächzte und jauchzte weiter von Werk zu Werk, erlöste sich wieder und wieder, noch fünf lange Jahre, und stellt ans Ende seiner Bahn sein buntestes Bild, einen Spiegel aus tausend Reflexen, ohne jeden Flecken, ohne jede Trübung, klar wie alle Wahrhaftigkeit: „Vorher und Nachher". — „Dies ist kein Buch."

Man wird Gauguin nicht kennen ohne diese Bekenntnisse. Vielleicht wird man ihn nicht lieben, ohne Noa-Noa gelesen zu haben. Wird die Wahrhaftigkeit seiner Pilgerschaft besiegelt finden in seinen Briefen an den Freund Daniel de Monfreid.

Auch einer, Gauguin, der für seinen Glauben alles dahingab.

Woher kam er?

Als Mensch aus zwei Rassen, die einen Greco und Goya, einen Delacroix und Courbet ihr eigen nennen. Das ist nicht unwesentlich für die Erkenntnis des Künstlers, so

wenig wie das, was er liebte: Manets Olympia. Degas. Puvis de Chavannes. Daumier. Forain. Hokusai. Giotto, Raphael und Michelangelo. Holbein und — die „Primitiven".

Man hat sein Werk als abhängig von manchem seiner Zeitgenossen erklärt und nannte Pissarro, Vincent, vielleicht Cézanne und Seurat. Das hat ihn weniger verstimmt als die Anmaßung einiger unbedeutender Maler, die vor ihm zu sein vorgaben und das geflissentlich verbreiteten. — „Ich hasse die Unbedeutendheit, ich hasse den halben Weg." — Aber wir kennen diese Gegner nicht neben einem Gauguin.

Die Wahrheit ist, daß frühe Werke von ihm in seinem Umkreis deutlich verankert erscheinen, daß seine späteren eine unerhörte persönliche Tat sind, seine Tat. Er spannte die Sehne und sein Pfeil flog. Ein Picasso griff ihn. Er ging von Hand zu Hand, durch die Dutzende. Und heute, abgegriffen und ohne Spannung, tragen ihn Tausende umher und wissen seinen Ursprung nicht: woher kommen wir?

Wer ist er?

Ruhender Pol noch heute innerhalb eines Strudels, den er entfachte, der um ihn kreist. Seine neue Lehre, die sie alle heut zu haben behaupten: Farbe und Form, unabhängig von Erscheinung und Zeichnung im Sinne der Natur, bloße Mittel zur Suggestion eines geistigen Zustandes, zugleich einer dekorativen und malerischen Einheit.

Van Gogh stieg wie keiner, mit der Intensität des Wahnsinns, bis in die Schönheit des Atemlosen, wo es keine Zeugung mehr gibt. Gauguins Art kann noch heute, nach allen Mißverständnissen und Verwässerungen, neuer Anknüpfungspunkt werden — und wird es. Denn sie ist, bei aller Bereicherung dieser, innerhalb der Tradition.

Nicht so Matisse, nicht Picasso, nicht die „Absoluten": sie alle wurden Spezialisten. Was nicht ausschließt, daß man sie mit gleichem Recht lieben darf wie einen Gauguin.

Sein wahrer Nachfolger wurde und blieb Edvard Munch.

* * *

Nichts wäre mehr gegen Gauguin, als ein geistreiches Feuerwerk um und über ihn. Darum seien unseren knappen Feststellungen über den Künstler nur noch wenige über den Menschen angefügt.

Drei Zustände durchschreitet sein äußeres Leben. Er ist nacheinander: Bürger, Künstler (im sozialen Sinne), „Wilder" unter Wilden.

Das letztere war für ihn gleichbedeutend mit „Mensch sein unter Menschen" in des Wortes reinstem Verstand. Die Zivilisation Europas schien ihm der Gegenpol einer solchen Anschauung. Und er war stark genug, trotz aller Versuchungen schließlich die letzte Konsequenz aus seiner Erkenntnis zu ziehen: als Maori zu sterben, ein Armer unter Armen: „Alle meine Zweifel sind geschwunden. Ich bin und bleibe ein Wilder".

Gauguin und die Frau. Darin war sein Schicksal persönlich, wie immer zwischen Mann und Weib. Unnütz, von Tragik zu sprechen. Die Erscheinungsformen sind unendlich und ohne Norm. Gauguin brauchte die Frau. Aber niemand wird ernstlich behaupten, sie habe ihn zugrunde gerichtet, weder den Künstler noch den Menschen. Er hatte die Ehe als unmoralisch erkannt, und er warf sie von sich. Die körperliche Erscheinung der europäischen Frau war ihm zuwider. Er sah in ihr verderbliche Spuren einer gehaßten Zivilisation. Sein Ideal wurde

die Frau von Tahiti: mit dem breiten Oberkörper, dem schmalen Becken und den Beinen „wie zwei Säulen". Wenn er die Tahitanerin malte, sah sie stets aus wie eine geborene Königin.

Er war gewiß kein guter katholischer Christ und allen äußeren Gemeinschaften feind. Die zurückgedrängten Götter Tahitis predigten ihm eine bessere Moral als die Diener der Mission. Mit Zähigkeit spürte er den Kultgeheimnissen der Maori nach. Sie spiegelten ihm wahren Glauben und lebendige Philosophie, menschliche Weisheit und Achtung vor dem ewig Unergründlichen. Im Grunde war er Zweifler, aber von der positiven Art: er wußte, daß den Widerwärtigkeiten des Lebens ebenbürtige Freuden das Gleichgewicht halten. Und er konnte sich freuen! Grad an der Buntheit des Lebens, die auch das seine kennzeichnet. Es ist keine Resignation, sondern eine Feststellung aus Einsicht, wenn er schreibt: „Arbeit ohne Ende — was wäre sonst das Leben? Wir sind, was wir allzeit waren und allzeit sein werden, ein von allen Winden geschaukeltes Schiff." Kurz hinterher aber heißt es: „Ich meine, das Leben hat nur Sinn, wenn man es mit Willen oder zumindest nach Möglichkeit seines Willens lebt."

Er tat es. Ja orana, Gauguin!

Aus Gauguins Schriften

Weltanschauung

„Wir wissen, und wir wissen nicht.

Ich möchte euch also fragen: ob wir, wenn wir rechnen gelernt haben, so notwendig richtig sind.

Willen haben heißt: ihn haben wollen.

Unempfindlich wie ein Stein heißt auch stark wie ein Stein sein.

Nur klare Situationen —.

Wann wird der Mensch verstehen, was Menschlichkeit heißt?

Wenn die Menschen ihre Zeit doch nicht mit unnützen Anstrengungen und Arbeiten verlören, die nichts mit ihnen zu tun haben!

Ich entwickle mich normal [auf Tahiti] und beschäftige mich nicht mit unnützen Dingen.

Man muß eins von beiden [ein Wilder oder ein Kind] sein, . . um zu glauben, daß ein Künstler — ein nützlicher Mensch sei.

So niedergeschlagen ich auch sein mag, pflege ich mein Vorhaben doch niemals aufzugeben, ohne alles, selbst „das Unmögliche", versucht zu haben, um zum Ziele zu gelangen.

Ich bin weit fort von jenen Cefängnissen, den europäischen Häusern.

Eine maorische Hütte trennt den Menschen nicht vom Leben, von Raum und Unendlichkeit.

. . . Warum zögerte ich, diesen Sonnenjubel auf meine Leinwand zu bannen.

Oh! diese alten europäischen Überlieferungen! Die furchtsame Ausdrucksart entarteter Rassen!

[An de Monfreid]: Inzwischen genießen Sie Ihr Leben in aller Ruhe: die Animalität in uns ist nicht so verächtlich, wie man immer sagt.

Mein Theater ist das Leben. In ihm finde ich alles, den Schauspieler und die Dekoration, das Erlesene und das Triviale, das Weinen und das Lachen.

. . . Sie wissen, ich liebe Blumen über alles. —"

Kunst.

„Eine japanische Skizze, ein Holzschnitt Hokusais, eine Lithographie Daumiers, grausame Beobachtungen Forains sind nicht durch Zufall, nein, mit Willen und in aller Absicht von mir in ein Album gebracht. Ich füge eine Photographie eines Giottoschen Bildes hinzu. Weil ich, so verschieden sie erscheinen, die Zusammenhänge ihrer Gemeinsamkeit beweisen will. —

Künstler machen keine Karikaturen. Dem Herdenvieh gilt jeder Landsknecht als Schweinigel.

Kannte Giotto die Gesetze der Perspektive? Ich will es nicht wissen. Die Art seines Schaffens ist nicht unsere,

sondern seine Sache. Seien wir froh, seine Werke genießen zu dürfen.

Ich habe mich [in einer — vom Mercure abgelehnten — Gegenkritik] bemüht, zu beweisen, daß die Maler in keinem Falle die Unterstützung und Unterweisung der Leute von der Feder nötig haben.

Desgleichen habe ich mich bemüht, gegen alle Parteien zu kämpfen, die sich stets auf Dogmen stützen und nicht nur die Maler, sondern auch alle Liebhaber verwirren. Wann endlich werden die Menschen den Sinn des Wortes Freiheit begreifen. —

Sie wissen schon seit langer Zeit, was ich einführen wollte: Das Recht, alles zu wagen . . .

Das Publikum ist mir nicht verpflichtet, da mein malerisches Werk nur relativ gut ist, aber die Maler, die heut diese Freiheit genießen, die sind mir allerdings etwas verpflichtet.

[Mit 53 Jahren]: Ich fühle, daß ich künstlerisch recht habe, werde ich aber auch die Kraft haben, das in entscheidender Weise auszudrücken? Auf alle Fälle werde ich meine Pflicht getan haben, und wenn meine Werke nicht bleiben, so wird die Erinnerung an einen Künstler bleiben, der die Malerei von alten akademischen Verschrobenheiten und von symbolistischen Schiefheiten (auch eine Art Sentimentalismus) befreit hat.

. . . letzten Endes muß in der Malerei die Suggestion, nicht die Beschreibung gesucht werden, ganz wie in der Musik. Man wirft mir manchmal vor, ich sei unverständlich, weil man in meinen Bildern irgend etwas Erklärendes sucht, das doch gar nicht vorhanden ist.

Palette.

Gauguin bestellt durch Daniel de Monfreid 1897 und 1900 von Tahiti aus folgende Farben:

Dekorationsfarben.

10 Tuben Ultramarin	5 Ocker
5 Kobalt	5 Smaragdgrün
15 Karmin	3 Hellzinober
5 gewöhnliches Krapprot	2 Kadmiumgelb Nr. 2
20 Weiß	3 Zitronenkadmium
10 Ockergelb	

25 Tuben Weiß	3 Cadmium Nr. 2
10 Ultramarin	4 Smaragdgrün
5 Preußisch Blau	20 Veronesegrün gute Sorte
5 Kobalt	5 Terre verte
5 Chromgelb	5 helle Zinnober
10 Ockergelb	3 Krapprot (nicht rosa)
5 Ocre ru	3 Carminlack
3 Cadmium dunkel	

„ . . . Zinnober, meine Lieblingsfarbe."

1899: „ . . . wie Sie wissen, habe ich seit ungefähr zehn Jahren auf aufsaugender Leinwand gemalt, und ich hatte, wie ich wollte, die Wirkungen der gewünschten Farben ohne jede Änderung."

Die Zitate sind folgenden Werken entnommen: Paul Gauguin: Noa Noa. 2. Aufl. Verlag von Bruno Cassirer, Berlin, o. J. / Paul Gauguin: Briefe an Georges-Daniel de Monfreid. Mit einer Einleitung von Victor Segalen. Gustav Kiepenheuer Verlag, Potsdam 1920. / Paul Gauguin: Vorher und Nachher. Aus dem Manuskript übertragen von Erik Ernst Schwabach. Kurt Wolff Verlag, München 1920. — Die beste Zusammenstellung des Materials gab Ludwig Burchard im Thieme — Becker'schen Künstlerlexikon. — Die Fotos der in Moskau befindlichen Werke der ehem. Sammlungen Schtschukin und Morosoff wurden uns durch Vermittlung von Herrn Ettinger, Moskau, von der Sowjet-Regierung freundl. zur Verfügung gestellt.

Lebensabriß.

Gauguin wurde am 7. Juni 1848 in Paris als Sohn des Journalisten Jean Gauguin geboren. Mütterlicherseits stammt er von ausgewandertem aragonesischen Adel. 1852—55 ist er mit seiner Mutter, Pola Gauguin, bei einem Großonkel spanischer Abkunft in Lima (Peru), bis 1865 in Orléans. Mit 17 Jahren kommt er zur Handelsmarine und fährt als Steuermannsjunge nach Rio de Janeiro, wird dann Seesoldat, nimmt 1871 seinen Wohnsitz in St. Cloud, wo seine Mutter gestorben war, und tritt im gleichen Jahr in das Pariser Bankhaus Bertin ein. Hier ist er elf Jahre erfolgreich als Beamter tätig. 1873 heiratet er eine Dänin. Aus der Ehe gingen vier Kinder hervor. — Gauguin sammelte moderne Bilder. Zu malen beginnt er in seinen Mußestunden erst seit 1875. 1876 stellt er im Salon eine Landschaft aus, 1880 mehrere zusammen mit den Impressionisten, 1881 u. a. schon eine bemalte Holzskulptur. 1883 gibt er seine Bankstellung auf: „Von jetzt ab male ich alle Tage". Er hält sich in Rouen, der Normandie, Kopenhagen auf. Dort trennt er sich endgültig von seiner Familie, geht wieder nach Paris. Er ist nun fast immer in Geldsorgen, bis an sein Ende. 1886 ist er zum ersten Mal in Pont-Aven (Bretagne), wo er mit Emile Bernard zusammen arbeitet. Im Winter 1886 lernt er in Paris van Gogh kennen, ist vorübergehend Lehrer an der Akademie Vitti, dann wieder in Pont-Aven, wo sich die Gegner des Impressionismus, die sogen. Synthetiker, zusammenfanden. 1887/88 macht Gauguin eine Reise nach Martinique. Im Herbst 1888 folgt er einer Einladung van Goghs nach Arles, das er verläßt, als van Gogh im Wahnsinn einen Angriff auf ihn macht. 1889 stellt er auf der Weltausstellung mit den Synthetikern von Pont-Aven aus, die inzwischen nach Le Pouldu

übergesiedelt waren. Damals schon malte Gauguin einige wichtige Bilder seines neuen Stils, u. a. den Christ jaune. Seit 1890 arbeitet er in Paris im Atelier des Malers Daniel de Monfreid, der ihm ein treuer Freund bis an sein Ende blieb. 1891 läßt er 30 Gemälde versteigern, um in die Südsee reisen zu können. Er hält sich 1891 bis 1893 in Tahiti auf. In dem Buche Noa Noa hat er die Erlebnisse dieses Aufenthalts niedergelegt. 1892 Ausstellung in Kopenhagen, durch Vermittlung seiner Frau. Ausstellung der Tahiti-Bilder bei Durand-Ruel, Paris. 1894 macht Gauguin eine Reise nach Belgien und geht noch einmal nach Pont-Aven. Schon 1895 veranstaltet er eine abermalige Versteigerung von Bildern, um wieder nach Tahiti zu können. Diesmal verläßt er Europa für immer. Von Krankheit und Geldsorgen gequält, aber auch in angestrengtem Schaffen, lebt er bis 1901 in Tahiti und bis zu seinem Tode auf Dominika (Marguesas). Gauguin ergriff stets die Partei der Urbewohner seiner zweiten Heimat. Noch kurz vor seinem Tode trug ihm das eine Verurteilung zu 3 Monaten Gefängnis und 1000 frcs. Geldstrafe ein. Das gab seiner geschwächten Gesundheit den Rest. „Alle diese Sorgen töten mich", sind die Schlußworte seines letzten Briefes an Daniel de Monfreid, vom April 1903. Am 9. Mai schon erlöste ihn der Tod.

Moskau. Museum moderner Kunst. Abteilung Schtschukin.

Selbstbildnis.

Paul Gauguin.

Ernte

Galerie Thannhauser, München.

Krankenhausgarten in Arles

Galerie Thannhauser, Luzern.

Dorf in der Bretagne

Früchte

Moskau. Museum moderner Kunst. Abteilung Schtschukin.

Der Blumenstrauß 1891

Moskau. Museum moderner Kunst. Abteilung Morosoff.

Les Parao-Parao. Unterhaltung 1894

Moskau. Museum moderner Kunst. Abteilung Morosoff.

E Haere oe i hia 1892.

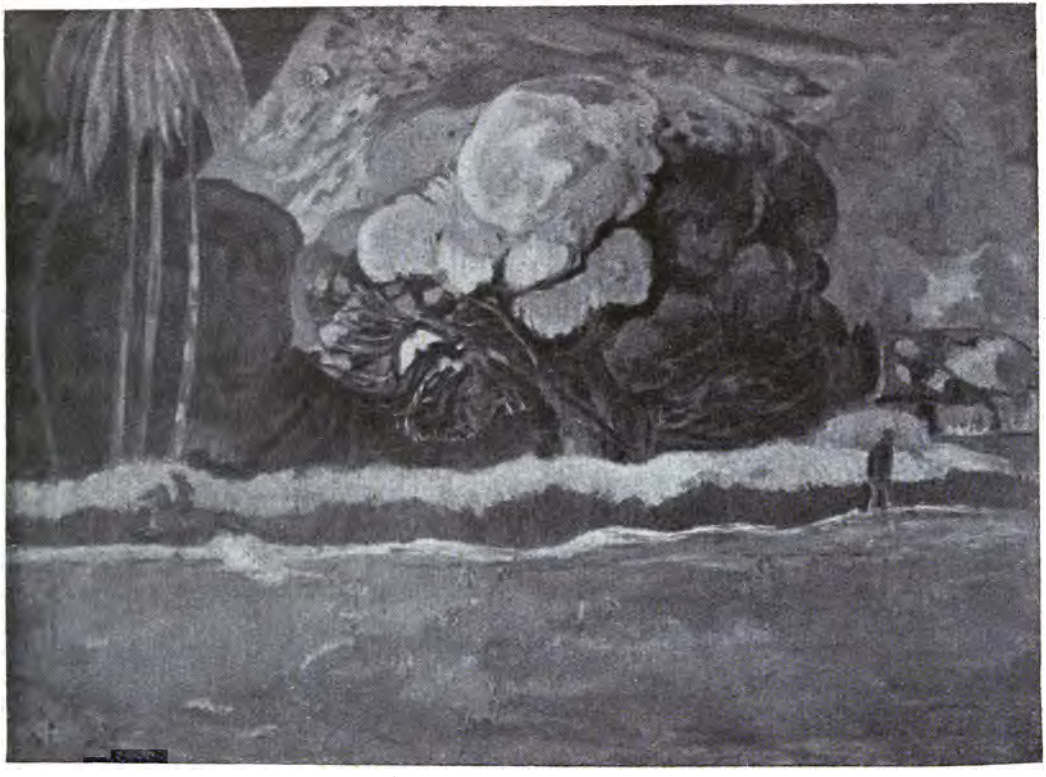
Berlin. Sammlung Köhler.

Ea haere ia oe 1893

Moskau. Museum moderner Kunst. Abteilung Morosoff.

Pastorales Tahitiennes 1892

Moskau. Museum moderner Kunst. Abteilung Morosoff.

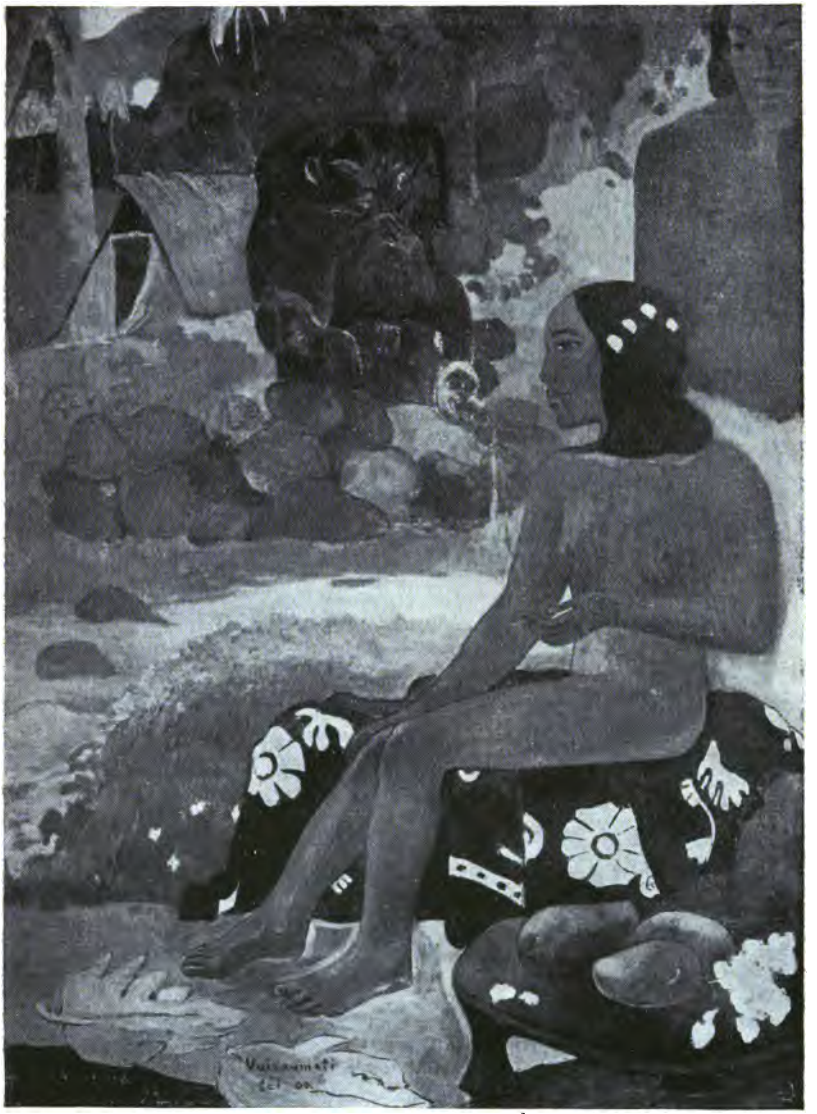


Fatata te Mouà. Adossé à la Montagne 1892

Moskau. Museum moderner Kunst. Abteilung Morosoff.

Pferdeführer

Galerie Barbazanges, Paris.



Vaïraumati têi oa 1892

Moskau. Museum moderner Kunst. Abteilung Schtschukin.

Ernte — Moskau. Museum moderner Kunst. Abteilung Schtschukin.

Matamoe. Die Pfauen 1892

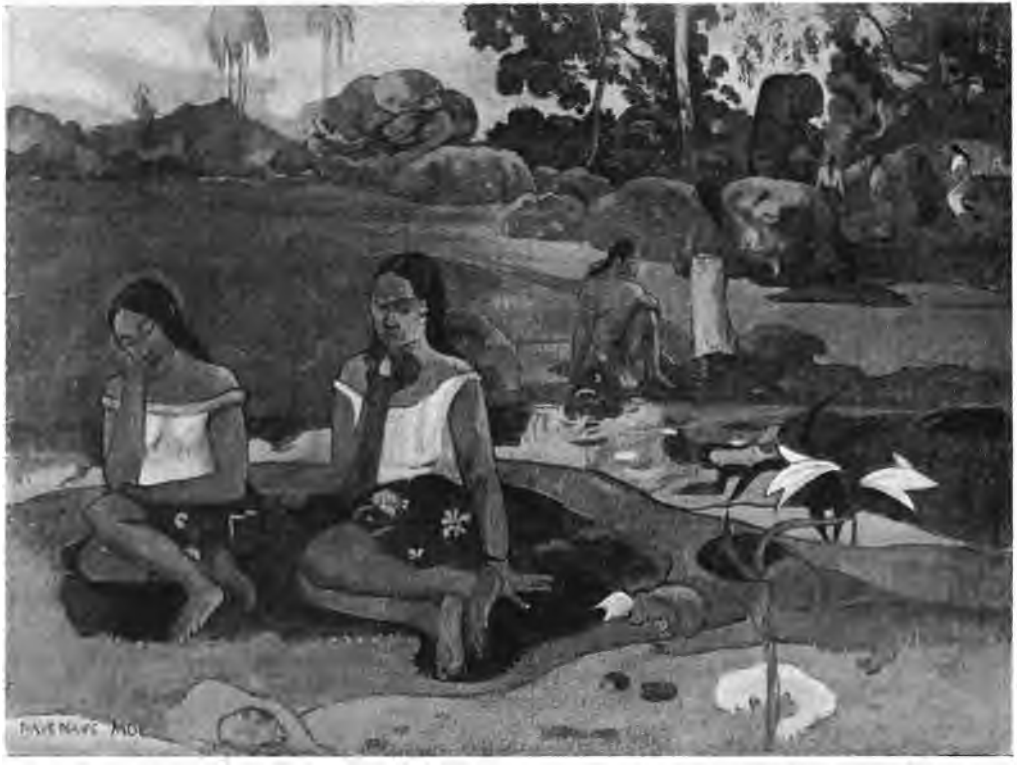
Moskau. Museum moderner Kunst. Abteilung Morosoff.

Eiaha ohi pa 1896

Moskau. Museum moderner Kunst. Abteilung Schtschukin.

Bé Bé 1896

Moskau. Museum moderner Kunst. Abteilung Schtschukin.



Nave Nave Moe — Moskau. Museum moderner Kunst.. Abteilung Morosoff

La femme au mango 1896

Moskau. Museum moderner Kunst. Abteilung Schtschukin.

Te Avae No Maria . **1899**

Moskau. Museum moderner Kunst. Abteilung Schtschukin.

Landschaft 1899

Moskau. Museum moderner Kunst. Abteilung Schtschukin.

Tahiti-Landschaft

Galerie Barbazanges, Paris.

Tahiti-Landschaft

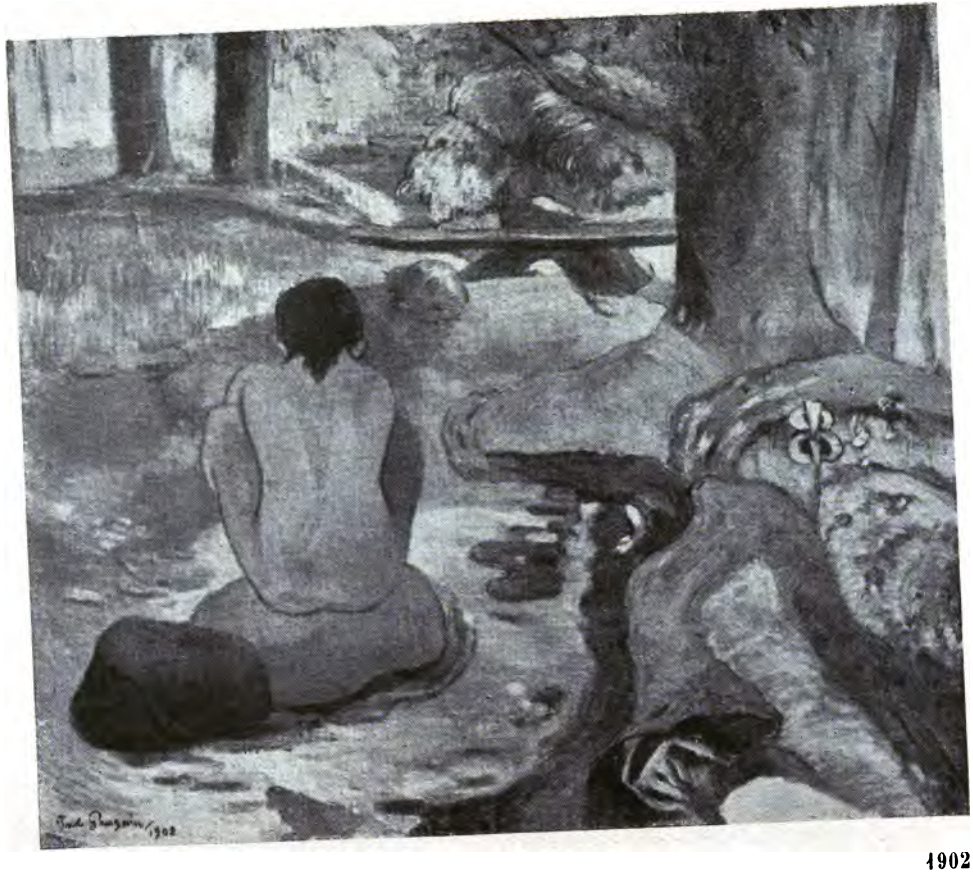
Sammlung Bienert, Dresden.

Drei stehende Frauen auf gelbem Grund 1899

Moskau. Museum moderner Kunst. Abteilung Morosoff.

Oiseaux des Iles **1902**

Moskau. Museum moderner Kunst. Abteilung Morosoff.



1902

Tahiti

Galerie Thannhauser, Luzern.

Reiter am Strande 1902

Folkwang-Museum, Essen. Phot. Folkwang-Verlag.

Contes barbares 1902

Folkwang-Museum, Essen.

Zeichnung Aus: P. Gauguin, Vorher und Nachher. Verlag Kurt Wolff

Zeichnung

Aus: P. Gauguin, Vorher und Nachher. Verlag Kurt Wolff

Zeichnung

Aus: P. Gauguin, Vorher und Nachher. Verlag Kurt Wolff

Zeichnung

Aus: P. Gauguin, Vorher und Nachher. Verlag Kurt Wolff

ST. PETER (AQUARELL) 1923

JUNGE KUNST

BAND 45

FRIEDRICH KARL GOTSCH

VON

WILL GROHMANN

MIT EINER SELBSTBIOGRAPHIE DES KÜNSTLERS, 52 TAFELN UND EINEM FARBIGEN TITELBILD

LEIPZIG, 1924

VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN

Die Erlaubnis zur Wiedergabe der Bilder von Karl Fr. Gotsch erteilte freundlicherweise
das graphische Kabinett Hugo Erfurth, Dresden

Alle Rechte sind vorbehalten. • Druck von Julius Klinkhardt in Leipzig.

Strandgut. Lithographie. 1923.

Als Gotsch 1920 auf die Dresdner Akademie kam und Schüler Kokoschkas wurde, war er 20 Jahre alt. Er hatte das Glück, drei Jahre lang die Anregungen eines ungewöhnlichen Menschen verarbeiten zu können, der aus pädagogischem Eros und um sich selber über manche Frage Klarheit zu verschaffen, eine Lehrtätigkeit übernommen hatte. Kurz nach Kokoschkas Weggang, im Herbst 1923, fuhr Gotsch nach New York, um an einer Stätte ohne Kunst selbständig weiterzuarbeiten. Diese Zeit ist für seine Entwicklung nicht verloren gewesen.

Friedrich Karl Gotsch stammt aus Schleswig-Holstein, besuchte in Kiel das Gymnasium, wurde 1918 Soldat, 1919 Student der Nationalökonomie und Ende des Jahres Maler. Es ist nicht ausgeschlossen, daß das Erlebnis Munch den Ausschlag gab, ihn betrachtet er noch heute als seinen Lehrer und Meister. Hamsun und Jacobsen bestimmen daneben den Ort seiner geistigen Heimat. Seine Sehnsucht ist heute noch der Norden. Ein paar Monate arbeitete er bei Hans Ralfs in Kiel, einem Maler, der 1903 mit Munch in Weimar zusammengetroffen war, von ihm wertvolle Eindrücke erhalten hatte und später als Lehrer in Kiel sich in einem hoffnungslosen Kampf gegen das Ewiggestrige aufrieb.

Gotsch ist heute eine Hoffnung, seine bisherige Arbeit bereits mehr als ein Versprechen. Übersieht man die Menge der Bilder und Graphiken, rät man nicht auf vier Jahre Tätigkeit, eher auf zehn. Er hat gar keine Zeit an verführerische Theorien und unfruchtbare Umwege verloren und beginnt in einer Zeit, wo nach tragischen und zum Teil sinnlosen Experimenten eine

Abklärung und ein neuer Aufbau folgt. Die Grenzen zwischen abstrakter und gegenständlicher Kunst sind deutlich gezogen, und beide Reiche entwickeln sich unabhängig voneinander und nach ihren Gesetzen. Die Kämpfe, die zeitweise alles hinter Polemik und Literatur hatten verschwinden lassen, spielen sich wieder im Bezirk des künstlerischen Schaffens ab, und das Urteil stellt sich erneut auf das Schöpferische ein. Mit Vorurteilen ist so gründlich aufgeräumt, daß von Einengung keine Rede mehr ist, es handelt sich nur darum, die Freiheit mit Vernunft zu benützen. Daneben haben während dieser Wirren in beiden Lagern ein halbes Dutzend von Malern in Deutschland weitergeschaffen und sind für die Jüngeren Maßstab geworden.

In Dresden bei Kokoschka beginnt Gotsch ernsthaft zu arbeiten. Der Norddeutsche lehnt zunächst den Wiener ab, er ist erfüllt von Gesichten, die er leichter in der Art Munchs oder Noldes aussprechen könnte, solange er sie nicht aus eigener Kraft zu formen vermag; dazu sind sie literarisch beeinflußt, Hamsuns Pessimismus wirkt nach. Die eigenen Erlebnisse werden noch durch die Anziehungskraft wahlverwandter Ahnen abgelenkt. Nach Gotschs eigenen Worten zeigt ihm Kokoschka, „was er zu lassen und worum er sich zu bemühen hat, um Maler zu werden". Als Lehrer sieht er seine Aufgabe darin, die Schüler von Konvention, Vorbildern und Verkrampfungen jeder Art freizumachen, in ihnen sozusagen den Instinkt zu lockern. Wie ein Spiel fängt es an, aber es wird bitterer Ernst daraus, und die Begabteren lösen sich dann nicht ohne Konflikte, fast feindselig von ihm los, menschlich und künstlerisch. Der Lehrbetrieb ist alles andere als akademisch, ohne systematisches Natur- und Aktstudium, ohne Vermittlung technischer Erfahrungen. Jeder hat selbst zu finden, was er braucht, jeder bleibt im Grunde Autodidakt, und Kokoschka ist der ältere Freund, der manchmal öfter, dann wieder wochenlang gar nicht kommt und dann von scheinbar fernliegenden Dingen spricht, die der Betreffende selbst in die richtige Beziehung zu seiner Arbeit bringen muß. Da gibt es gelegentlich ein Gespräch über das Zitronengelb auf der „Kupplerin" von Vermeer in Dresden, das schließlich in eine umfängliche Auseinandersetzung über die reine Farbe mündet, oder, wenn er ein neues Bild auf der Staffelei hat, eine Diskussion über den Raum und den Bildaufbau. Zuweilen veranlaßt ihn die Ungeschicklichkeit einer Schülerarbeit, der eine wahre Empfindung zugrunde liegt, vom Wesen des Ausdrucks zu sprechen. Er, der selbst so kompliziert

ist, der wie ein Nachfahre belastet zu sein scheint, erzieht zur größten Einfachheit und stellt die feierliche Ruhe einer japanischen Maske als Ziel hin, das zu erreichen er sich bemühe. Ziemlich sicher durchschaut er seine Schüler und behandelt sie entsprechend. Die wenigsten sind dem gewachsen. Gotsch gehört zu ihnen. Nach drei Jahren sind beide miteinander fertig, das unausbleibliche Schicksal. Die Freiheit, die der Meister dem Anfänger gibt, wendet sich gegen ihn. Unter dem Druck der überlegenen Persönlichkeit wird der Schüler Nachahmer oder sein eigener Herr. Von einer Schule Kokoschka kann man deshalb gar nicht sprechen, es gibt Nachbeter, von denen zu reden sich nicht lohnt, und Eigenwillige, bei denen nach der Loslösung die Schule unwichtig ist.

Die ersten Gemälde von Gotsch (Winterlandschaft mit Gasometer 1921, Mann im Bett 1922) reichen im Ausdruck und in der Technik in das Muncherlebnis zurück. Die „Winterlandschaft" (s. Abb.) steht den Landschaften des Norwegers aus den neunziger Jahren nahe. Die leeren Fenster, die öden Wände, das trostlose Nebeneinander von Häusern an der Peripherie wäre eine gefühlvolle Szenerie zu einer Begegnung Hamsunscher Menschen. Die überall durchschimmernde Leinwand saugt die spärlichen Farbtöne ein und nähert sie einem Grau, das allerdings in seinen gelblichen und bläulichen Abstufungen nicht ohne koloristischen Reiz ist. Der „Mann im Bett" hieß zunächst bezeichnenderweise „Im Morgengrauen verreckender Kunstmaler". Ein wenig Katerstimmung ist drin, im trüben Grau wie in der Haltung des nackten Menschen. Wie die Diagonale des Liegenden mit dem Bett den Raum ausmacht, wie der linke Arm überlang und tot herunterzieht, das ist gut gekonnt. In Stoff und Form weist das Bild trotz seiner geringeren inneren und äußeren Belebtheit auf „Den Tag danach" von 1894. Das „Mädchen am Kai" (1922) leitet mit seinen dünnen durchsichtigen Farben, seiner Eleganz und größeren Sinnlichkeit zu den Bildern über, die unter dem Eindruck des Kokoschka der zwanziger Jahre stehen, und im „Kinderbildnis" von 1922 ist zum ersten Male eine Farbenglut, die in ihrer Unbedenklichkeit über das Vorbild hinausgeht. Das Weißgrün-rot des Unterkleides gegen den leuchtenden Ocker des Gesichts und das Schwarz des Pelzmantels läßt an den späten Matisse denken, von dem Gotsch übrigens bis dahin nichts gesehen hat. Das Modellkind ist nichts als Malerei, ganz frei von Literatur, ein Farben- und Sinnenerlebnis, ohne viel Anteil-

nahme, aber dafür ohne Hemmung gemalt, ein Schulbeispiel Kokoschkascher Erziehung. Der „Regenbogen" will schon wieder mehr; wie die beiden Menschen nebeneinanderstehen, ist nicht ohne Eigenart, aber die Frau stammt nicht aus der eigenen Vorstellungswelt.

Damit ist die erste Lehrzeit zu Ende und das Leben übernimmt jetzt die Führung. Gotsch verlebt den Sommer 1922 und 1923 in St. Peter an der Nordsee, und hier kommt er 1923 zu sich selbst. Die Großstadt, Atelier, Beziehungen zu Menschen, alles fällt ab in dem kleinen Ort, der in ihm die Jugend in Fischerdörfern wieder aufweckt. Er wird einfacher, gesünder, und die Natur wird für ihn zu einem ganz starken Erlebnis. Nur aus ihr heraus schafft er, und der Tag reicht nicht, um alles aufzunehmen und zu verarbeiten. Er bringt einen Stapel von Arbeiten mit und enttäuscht zunächst damit seine Freunde. Man findet sie uninteressant, billig, unproblematisch. Der Hintergrund scheint zu fehlen. Und er fehlt auch. Wo soll er in dem Alter herkommen? Der Horizont ist in der Tat enger, aber dafür wahrer. Was nützt dem Künstler die Weite, wenn sie von einem Größeren geborgt ist? Vielleicht war dies das letzte Vermächtnis des Lehrers, daß er so ehrlich werden konnte. Verborgen arbeitet allerdings die freie Phantasie an anderen Dingen weiter, aber die beschäftigt den Graphiker, der Maler kann nichts mit ihnen anfangen. Er malt ausschließlich Landschaften und Porträts. Die Farbe ist derb wie der Ausdruck. So eine „Straße in St. Peter" (1923) sieht aus, als wenn ein Architekt einen Bebauungsplan in der Landschaft vorführen wollte, aber dafür ist nichts einer gewollten oder geistreichen Form zuliebe verfälscht. Und was am Ende herauskommt, ist ein Stück Natur, im Bild wie in der Wirklichkeit stets alles an seinem Fleck. Die Vertikale der Telegraphenstangen, die Diagonale der Straße, die Horizontale der Dächer teilen das Bild anspruchslos und überzeugend. Man meint, die wirkliche Landschaft könne nicht anders sein. Sie ist es insofern, als sie von hundert anderen Dingen lebt als Farbe, Umriß und Verhältnismäßigkeit, und auf diesen Nenner bringt Gotsch hier die Vielfalt der Erscheinungswelt. Seine Ausschnitte sind ohne Atmosphäre, aber nicht ohne Tiefe und ersetzen durch eine größere Verdeutlichung der konkreten Dinge und ihres gegenseitigen Verhältnisses im Raum, was ihnen an Illusion abgeht (s. „Landschaft mit untergehender Sonne" 1923). Der Umriß, der vorher im Mosaik farbiger Bruchstücke verschwand, setzt

sich bei stärkerer Vereinfachung und Zusammenziehung der Farbe klarer ab und gibt dem Bild eine durchaus malerische Festigkeit. Dieser Prozeß scheint sich während des Aufenthaltes in Amerika weiterentwickelt zu haben. Gotsch schreibt im Mai 1924: „Mir erscheint es plötzlich so seltsam, daß die Malerei, wie sie bei Kokoschka ist, und wie ich sie bei ihm lernte, keinen Umriß hat. Ich sehe fortwährend Umrisse jetzt, nicht graphische, nein malerische; deutliche Umrisse, die Farbfelder trennen. Man kann das hier überall in der Natur sehen. Die hohen Häusergiebel in der Sonne und der Himmel, Telephonmasten und Bäume. Ich finde die Malerei von Kokoschka, Nolde, Munch bis zurück zu den Impressionisten sehr schön, aber ich würde sie mir nicht zugestehen. Die letzten Bilder von Max Beckmann verstehe ich am besten, die scheinen mir am natürlichsten." (s. „Amerikanische Landschaft" 1924.)

Die Farben sind auf den Bildern von St. Peter ungefähr so, wie wir sie sehen, wenn nach einem Gewitter die Sonne wieder scheint, von großer Intensität und Leuchtkraft und ohne reflektierende Luftschichten. Dunkles Saftgrün, tiefrote Dächer, weiße Häuserwände, helle Sandfarben, tiefblauer Himmel. Eine Vorliebe für violette Töne ist auffällig. Die „Drei Frauen am Meer" (1923)) bestehen nur aus einem Spiel von solchen Tönen und Helligkeiten. Das „Selbstporträt" aus dem Sommer 1923 (s. Abb.) hat tiefe warme Ockerfarben im Kopf, ein leuchtendes Rot im Gewand und ein kaltes, hartes Blau im Himmel; es ist vielleicht absichtlich ein wenig gefühllos, aber voll Kraft und stark im Aufbau.

Die Aquarelle zeigen eine enge Verwandtschaft mit den Gemälden; sie fangen ebenso grau auf saugendem Papier an, beschwert mit Reminiszenzen malerischer und literarischer Art, sind eine Zeitlang im Fahrwasser der nicht immer glücklichen, zahlreichen Kokoschkaaquarelle von 1921/22 und werden an der Nordseeküste zu farbenfrohen Liedern. Es sind Skizzen dabei, die von einer großen Feinheit in der Verteilung des Farbengewichts sind, andere, die ein momentanes Einfühlungserlebnis knapp und beinahe ohne Verlust festhalten, wieder andere, die das Gesicht der Landschaft in kennzeichnenden Farben und Formen sehr gründlich wiedergeben. Das Weiß des Papiers arbeitet überall mit und schafft Deutlichkeit, Abstand, Helligkeit. Viele Aquarelle sehen aus, als sollte nur das Wesentliche für ein auszuführendes Gemälde notiert werden, dann stehen zuweilen mit Bleistift geschriebene kurze Anmerkungen und Farben-

angaben mitten drin. Eine Verbindung mit der Zeichnung besteht nicht. Unter der großen Menge der Blätter sind auch viele gleichgültige, die nicht viel besagen, die aus einer naiven Freude mit Farben vor der Natur sich zu versuchen entstanden sind. Dann wieder solche wie der „Blaue Hut" (s. Abb.) oder „Im Boot", die große Begabung für sofortige Umsetzung in knappe Form verraten. Die Dorfstraßen mit ihren Häusern lassen an das benachbarte Husum und Stormsche Beschreibungen denken.

Die Zeichnungen sehen anfangs aus wie die breiten und saftigen Kreidelithographien Kokoschkas von 1920. Die Stiche schließen sich flächig zusammen und schaffen Tonwerte und Tiefen. Daneben gibt es Pinselzeichnungen, die in klarer Niederschrift den inneren und äußeren Kontur enthalten. Später wird die Zeichnung strichiger, verzichtet auf Ton und Tiefe, gibt das Wesentliche des Gegenstandes im Umriß. Es sind feinfühlige, silberstiftähnliche Versuche dabei (Halbakt mit Hut 1923). Eifrig hat sich Gotsch mit der Bildniszeichnung beschäftigt und ist dabei dem eigentlich Physiognomischen tiefer auf den Grund gekommen als im Gemälde. Zwischen Zeichnung und Graphik stehen seine Monotypien, Zeichnungen mit Tusche oder Ölfarbe auf Glas, von denen ein einziger Abzug genommen werden kann, also Unica, die den Reiz der einmaligen Zeichnung mit den Zufälligkeiten des Druckes verbinden. Der Strich läuft dabei ein wenig aus, das Glas als Zeichenfläche verleitet zum Kritzeln, und der Abzug wirkt nervös und phantastisch.

In der Graphik war Gotsch auf sich angewiesen. Kokoschka zeichnete auch seine Lithographien mit Umdruckkreide, Radierung und Holzschnitt kennt er überhaupt nicht. Was es handwerklich zu lernen gab, brachten Gotsch Altersgenossen bei, die zum Teil von Kunstgewerbeschulen oder aus dem Handwerk kamen. Die Radierung beschäftigt ihn zunächst, dann der Holzschnitt, zuletzt die Lithographie. Die Radierungen sind fast alle Ätzungen mit einem großen Reichtum an Tiefenunterschieden. Der „Sitzende Kinderakt" 1922 (s. Abb.) ist das einzige Beispiel einer bloßen Umrißzeichnung auf Zink. In den übrigen Blättern entlädt sich sein Mitteilungsbedürfnis und seine Phantasie. Meist ist es der Umkreis des erotischen Lebens, der ihn zum Radieren anregt. Das in dieser Technik mögliche Zwielicht des Ausdrucks mag ihm oft bei der Darstellung geholfen haben. Die drei Ätzungen aus dem Frühjahr 1923 „An der Tür" (s. Abb.), „Beim Arzt", „Im Zimmer" sind aus einem

Erlebnis entstanden, gehören zusammen, ohne daß es anginge, eine Geschichte dazu zu erfinden. Jede ist eine Episode für sich, es wird nichts erzählt, sondern einzelne Situationen werden dargestellt, die vorwärts und rückwärts voll Bedeutung sind und voll gefühlsmäßiger und gedanklicher Beziehungen. Es ist noch manche glückliche und unglückliche Zufälligkeit darin, die darauf zurückzuführen ist, daß Gotsch im Grunde Autodidakt ist und das Technische immer etwas nachkommt. Dafür entschädigt die Ernsthaftigkeit des Suchens, die heute beinahe ausschließlich bei Künstlern dieser Art zu finden ist. Es wäre nicht schwierig, auf Vorbilder hinzuweisen, wichtiger erscheint mir sein Mut, in der Radierung alles auszusprechen was ihn quält.

Im Holzschnitt ist schon durch das unmittelbare Schneiden in Holz ohne Vorstudie und Vorzeichnung ein Philosophieren und Mitteilen im gleichen Sinne unmöglich gemacht. Auch wo Gotsch aus erotischem Erleben heraus sich dieses Materials bedient, bleibt er kühler, zurückhaltender, durch die starre Form bedingter. Dabei ist sein Holzschnitt keineswegs architektonisch, er ist anfangs zeichnerisch („Am Hafen" 1922, ist gefährlich dünn im Steg), wird dann breit und geschlossen etwa im Sinne Noldes, d. h. malerisch, und ist auch heute noch nicht dahin gelangt, eine diesem Material entsprechende Zeichensprache, eine Übersetzung ins Abstrakte zu entwickeln. Das Naturorganische bleibt für die Gestaltung richtunggebend, und die Führung des Messers ignoriert oft die Struktur des Holzstockes. Gotsch bleibt sozusagen in der Mitte zwischen voller Tuschpinselzeichnung und Holzschnitt. Im „Jimmy" 1923 gelingt trotzdem der Zusammenschluß der Formen und eine handwerklich gekonnte und ausdrucksvolle Verteilung des Schwarz-Weiß. In einer Mappe „An Hamsun" 1923 hat er, inspiriert von den Gestalten des Dichters, acht voneinander getrennte eigne Erlebnisse in Holz geschnitten, die deutlich verraten, wohin er will, nämlich aus großer Naturnähe zu einer persönlichen eignen Formensprache kommen. Anfänge dazu sind sichtbar. Es wäre bequemer gewesen, eine der vorhandenen Formen zu nehmen und sich anzupassen; er zieht es vor, zur Natur zurückzukehren und ganze Arbeit zu machen. Einige Lithos von 1923 versuchen ähnlich wie die gleichzeitigen Zeichnungen, mit wenigen energischen Umrissen das Gesicht eines Menschen oder einer Landschaft zu erschöpfen. —

Über das Verhältnis der Kunst zur Natur hat Gotsch im An-

fang sich wenig Gedanken gemacht. Wenn er Munch ansah oder bei Kokoschka arbeitete, hatte er nicht das Gefühl, Formung statt Wirklichkeit zu sehen. Die Erkenntnis, daß es keinem Künstler erspart bleibt, von sich aus die Geheimnisse der Natur zu ergründen, tauchte auf, als er an der Nordsee gegen die Wahrheit seiner bisherigen Arbeiten mißtrauisch wurde. Wenn er auch nie Nachahmer war, als Anfänger stand er auf den Schultern seiner Anreger, und das gab den Bildern etwas Geniales, woran er und die anderen glaubten. Damit ist es vorbei. „Ich wollte erleben außer in Munchs Bildern und Hamsuns und Jacobsens Büchern," schreibt er in seiner Autobiographie. Er stellt sich der Natur gegenüber und gibt nicht mehr, als er hat. In einer späteren Notiz aus New York setzt er sich mit Natur und Form auseinander und schreibt: „Ich halte nichts von den Bestrebungen der letzten Zeit, den Abstrakten, den Konstruktivisten. Ich bin überzeugt, daß sie für die Kunst eine Verarmung, keine Bereicherung sind. Die herrlichen Bilder von Corot u. a., die ich hier sah, geben mir Recht. Die Probleme der Malerei liegen wo anders.

Vollendete Bilder haben Farben, die Visionen vermitteln, weit hinausgehend über das Konkrete der Erscheinung. Sie wären tot ohne sie. Alles was wir malerisch erleben, ist erst da durch die natürliche Erscheinung. Ohne diese kann man es nicht weitersagen.

Für mich kommt es nur auf das eine an: der Natur in der Darstellung so nahe als möglich zu kommen; Mittel zu suchen, die mir dazu helfen. In diesem Bemühen kann sich erst eine eigne Sprache entwickeln.

Ich kann mir nicht verhehlen, daß manche meiner früheren Arbeiten vortäuschen, was sie nicht sind. Ich stand auch unter dem Einfluß der Mode. Darum ist mir das Leben an kunstlosen Stätten am liebsten; New York ist so."

Es ist sein gutes Recht, die Dinge nur von sich aus zu sehen. Für jeden gibt es nur die eigne Wahrheit. Gotsch ist heute an einem Punkte, wo sein intensives Studium der Natur Früchte zu tragen anfängt. Er bedarf immer weniger Mittel, um einer Landschaft oder einem Gesicht die kennzeichnenden Züge abzugewinnen. Das Wesen der Dinge liegt stets hinter der Oberfläche, aber es führt wohl jeder Weg dahin durch die äußere Schale hindurch, wofern der Künstler nicht ganz auf die Natur verzichtet und von sich aus eine Welt erfindet, die ihre Existenz ausschließlich seiner Schöpferkraft verdankt. Das ist ein an-

deres Kapitel. Sachlich ist Gotschs Verhältnis zur Natur noch nicht, dazu ist er zu jung. Ein Sentiment mischt sich gern ein, das bei menschlichen Themen leicht erotisch gefärbt ist. Nicht als ob es sich um eine Angelegenheit der Sinnlichkeit handelte, aber in verfeinerter Form ist sie überall dabei und läßt den Körper einer Frau z. B. immer auf den Mann bezogen erscheinen. Im übertragenen Sinn, es existiert in seinem Verhältnis zur Natur noch nicht der Zustand der Selbstverständlichkeit, sondern der Aufmerksamkeit.

Eine eigne Sprache soll sich nach seinen Worten aus der Einsicht in die Natur entwickeln, eine persönliche Ausdrucksform. Eine formale Gestaltung hat heute bereits soviel Eigenart, daß sie sich unterscheidet und Gotsch mitzählt. Einen bestimmten Formkanon besitzt er aber noch nicht. Er ist viel zu sehr bemüht, dem einmaligen Erlebnis auch die einmalige Gestalt zu geben, und das ist gut so. Bisher fand jeder, der zu früh auf eine eigne Handschrift versessen war, Formeln statt Formen, d. h. die Verallgemeinerung, die an der Wirklichkeit zehrt, also vom Kapital lebt. Die Handschrift ist wohl das Letzte, was ein Künstler erwerben kann, und dazu soll er sich Zeit lassen. Wo Gotsch heute schon bestimmte Formprägungen hat, ergeben sie sich noch nicht unbedingt aus dem Wesen der Sache, sind also noch willkürlich. Sein Ziel dürfte sein, eine Sprache zu finden, die den Sinn der Dinge enthält, ohne sich von ihnen die Form vorschreiben zu lassen, das ganze Leben einschließt, aber übersetzt in eine lebendige Sprache mit eigner Logik, eine Abstraktion ist, aber eine solche, die man nicht als Abstraktion empfindet. Von seinem Charakter wird es abhängen, ob er sein Ziel erreicht oder nicht.

Chaplin. Holzschnitt. 1923.

Der Künstler über sich selbst

Ich wurde am 3. Februar 1900 zu Pries in Schleswig-Holstein geboren. Meine Kindheit verlebte ich in Fischerdörfern und unter Bauern. Nach der Soldatenzeit ging ich auf die Universität, verließ sie aber bald ebenso unwissend wie vorher, weil mich die Wissenschaften nicht interessierten. Ich zeichnete und malte dann bei Hans Ralfs in Kiel, von dem ich viele Aufschlüsse — auch über das Leben — erhielt. 1920 ging ich auf die Akademie nach Dresden und wurde Schüler von Kokoschka. Von ihm erfuhr ich, was ich zu lassen und um was ich mich zu bemühen hätte, um Maler zu werden. Daß ich, was ich begriff, nicht auch ausführen konnte, lag wohl daran, daß ich mich in der Stadt fremd fühlte. Ich wollte erleben außer in Edvard Munchs Bildern und Jacobsens und Hamsuns Büchern und fand es schließlich in St. Peter, einem kleinen Fischerdorf an der Nordsee. Die zwei Sommer, die ich da verlebte, bedeuten mir sehr viel. Im Herbst 1923 verließ ich Deutschland und fuhr nach Amerika, von wo ich im Sommer 1924 zurückkehrte.

F. K. Gotsch.

Winterlandschaft mit Gasometer

Öl. 1921

Mann im Bett Öl. 1922

Kinderbildnis Öl. 1922

Regenbogen

Öl. 1922

Straße in St. Peter — Öl. 1923

Bildnis Öl. 1923

Selbstbildnis Öl. 1923

Drei Frauen am Meer

Öl. 1925

Landschaft mit untergehender Sonne — Öl. 1925

Hafenbucht bei Kiel

Öl. 1924

Amerikanische Landschaft

Öl. 1924

Winter in der Lausitz

Aquarell. 1922

Im Boot

Aquarell. 1925

Mann im Bett Öl. 1922

Kinderbildnis Öl. 1922

Regenbogen

Öl. 1922

Straße in St. Peter

Öl. 1923

Bildnis Öl. 1923

Selbstbildnis

Öl. 1925

Drei Frauen am Meer — Öl. 1925

Landschaft mit untergehender Sonne — Öl. 1925

Hafenbucht bei Kiel

Öl. 1924

Amerikanische Landschaft

Öl. 1924

Winter in der Lausitz

Aquarell. 1922

Im Boot

Aquarell. 1925

Mondschein

Aquarell. 1923

Schilksee

Aquarell. 1925

In der Strandburg

Aquarell. 1923

Blauer Hut Aquarell. 1925

F. K. Gotsch. **

Bildnis der Mutter — Aquarell. 1923

Federzeichnung zu „Mogens“ 1923

Bildnis Pinselzeichnung. 1923

Bildnis H. G. II

Bleistift. 1924

Bildnis H. G. I **Bleistift. 1924**

Sitzender Kinderakt **Radierung. 1922**

Am Hafen

Holzschnitt. 1922

Jimmy

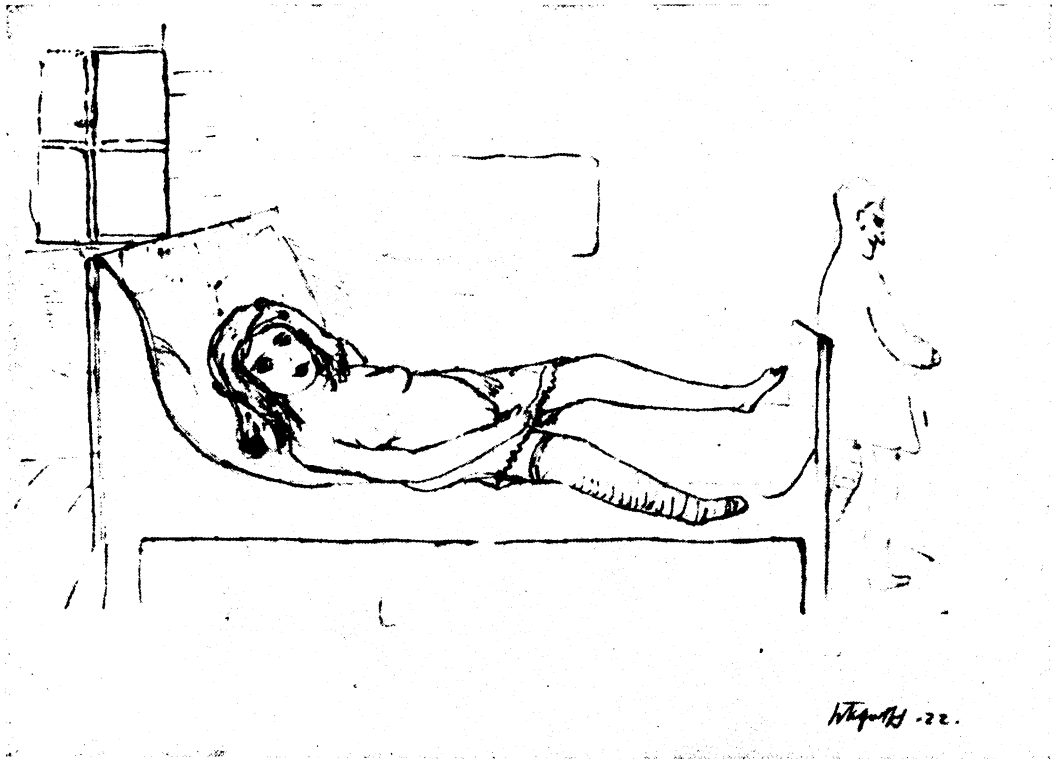
Holzschnitt. 1925

Paar

Holzschnitt

New-York 1924

Hafeneinfahrt New-York Holzschnitt. 1924



Liegendes Mädchen

Monotypie. 1923

Doppelbildnis

Lithographie. 1923

An der Tür

Radierung. 1925

Im Zimmer

Radierung. 1923

Beim Arzt

Radierung. 1925

RETURN TO ⟶ **CIRCULATION DEPARTMENT**
202 Main Library

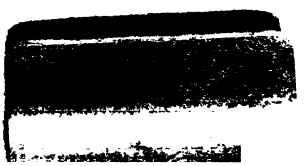
LOAN PERIOD 1 **HOME USE**	2	3
4	5	6

ALL BOOKS MAY BE RECALLED AFTER 7 DAYS
1 month loans may be renewed by calling 642-3405
6 month loans may be recharged by bringing books to Circulation Desk.
Renewals and recharges may be made 4 days prior to due date

DUE AS STAMPED BELOW

UCLA
INTERLIBRARY LOAN

MAY 25 1982
UCLA
INTERLIBRARY LOAN
AUG 1 1982

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, BERKELEY
FORM NO. DD6, 60m, 12/80 BERKELEY, CA 94720

YC117042